DER INNENRAUM DER ULMER TAFELMALEREI DES XV. JAHRHUNDERTS

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGS-GESCHICHTE DES RAUMPROBLEMS

VON

HERBERT HAUSCHILD

DRESDEN 1915

BUCHDRUCKEREI DER WILHELM UND BERTHA v. BAENSCH STIFTUNG

Der Innenraum der Ulmer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts.

Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Raumproblems.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Von

Herbert Hauschild.

Dresden 1915.
Buchdruckerei der Wilhelm und Bertha v. Baensch Stiftung.

Inauguraldissertation, zur Erlangung des Doktorgrades der philosophischen Fakultät der Universität zu Leipzig vorgelegt.

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Wackernagel und Studniczka.

Leipzig, den 19. Juli 1915.

Der Procancellar:

Zimmern.

Meiner lieben Mutter
und dem Andenken meines Vaters.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546828_0038

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung (7).

Kap. 1.: Die Innenräume des Wurzacher Altares von 1437.

Die Außenarchitektur und die Räumlichkeiten des Pfingstfestes (11) und des Marientodes (12) — die dekorative Tendenz und die Symmetrie (14) — das figürliche Element und seine Stellung im Innenraume (15) — die ästhetische Wirkung der Schauseite (17) — der Stil der Architektur (17).

Die Raumtechnik (18): a) der betonte Vordergrund (19) — b) die Überschneidung (19) — c) der Hell-dunkelkontrast (20) — d) der Schlagschatten (21) — e) die Wahrscheinlichkeitsperspektive und der Horizontwechsel (22—26) — f) die Verkürzung der Einzeldinge (26) — g) die Schrägstellung (26).

Zusammenfassung (27).

Kap. 2: Die Innenräume des Sterzinger Altares von 1458.

Die ästhetische Wirkung der Innenräume (29) — die neue Gesinnung (30) — die Innenräume als Ausschnitte (30).

Die Raumtechnik: das seitliche Sich-Ergehen der Raumempfindung (31) — die Unterdrückung der Decke (32) — die „perspektivische Konstruktion“ (32) — die Bedeutung des Rahmens (32) — die Lichtführung und das spezifisch Malerische im Vergleich zum Wurzacher Altare (33).

Die Figurenkomposition: Verhältnis von Figur und Raum (33) — Verknüpfung der Figurenkomposition und der Raumkonstruktion in einer Rahmenecke (35) — der Charakter der Figuren (35).

Zur Frage nach der Urheberschaft der beiden Altäre (36).

Kap. 3: 1. Hans Schüchlins Altar in Tiefenbronn von 1469.

Der Innenraum der Verkündigung: seine Verwandtschaft mit dem der Sterzinger Verkündigung (40) und seine Abweichungen (41).

Die Figurenkomposition: ihre Beziehung zum Rahmen und ihr Verhältnis zum Raume (41).

Der Fufsboden, die Perspektive und die Lichtführung (44).

2. Der Tod der Maria vom Mickhausener Altar (jetzt in Budapest, Mus. d. bild. Künste) um 1480 (45).

Kap. 4. Der Innenraum im Werke des Barth. Zeitblom.

1. Der Kilchberger Altar: die statuarisch-monumentale Richtung (48) — 2. die Altäre unter Schongauers Einfluß: Richtung auf Entwicklung von Raumweite und Tiefe (49) — 3. der Wengen-Altar: Rückkehr zur statuarischen Richtung (49) — der Eschacher Altar: beginnendes Zurücktreten des Raumes an Bedeutung (53) — Zusammenfassung (56) — der Fortgang der Entwicklung bei Z.: der Heerberger Altar (57) — h. Dreifaltigkeit (57) — die Valentiniantafeln (60) — der Adelberger Altar (60).

Kap. 5. Allgemeine Zusammenfassung und Ergänzungen.

Der Wurzacher Altar (62) — Lukas Mosers Innenraum am Tiefenbronner Altar (63 — die Innenraumkunst des K. Witz (63) — der Sterzinger Altar (65) — Hans Schüchlins Tiefenbronner Altar (65) — die Entwicklung des Zeitblomschen Innenraumes (65) — der Neubronner Altar in der Stadtkirche zu Blaubeuren (66).

Einleitung.

Es ist im folgenden der Versuch gemacht worden, dem Problem der Darstellung des Innenraumes nachzugehen. Dabei ist der Schwerpunkt (im 1. bis 3. Kapitel) auf die Raumtechnik gelegt worden, d. h. es ist nach den technischen Mitteln gefragt worden, die den Malern jener Zeiten zu Gebote standen, aber es war von vornherein erforderlich, von jeder absprechenden Kritik, von jeder Bewertung der Richtigkeit oder Falschheit abzusehen — es ist nur danach gefragt worden, wie, mit welchen Mitteln jene die Wiedergabe von Innenräumen zustande brachten, und nicht nach der Richtigkeit, nach der Fehlerlosigkeit, nicht danach, wie es hätte sein müssen. Denn das Thema führt ja gerade in die Zeiten, in denen man eben begonnen hatte, neue technische Mittel sich anzueignen, mit denen man den Raum auf der Fläche darstellen könnte. Es ist natürlich, dafs die neue Technik — wobei das Wort nicht im Sinne einer Materialbehandlung zu verstehen ist! — vor der Hand noch sehr unvollkommen sein mufste. Aber darin, wie jene Generationen mit Beginn des 15. Jahrhunderts anfingen, die Begrenzungsebenen zu einander zu rücken, zu neigen, die Wände zu durchbrechen, Nebenräume anzugliedern, die nichts mit dem dargestellten Vorgange zu tun haben, sondern die deutlich zur Schau tragen, dafs sie spielerischem Bedürfnis nach Raumdarstellung entprungen sind, — in der Art, wie die Figuren im Raume zurecht gerückt, in die Tiefe gedrückt, sie voneinander, aus der gebundenen Masse zu freien, raumumgebenen Einzelfiguren getrennt werden — worin ihre Ähnlichkeit mit Statuen beruht, wiewohl dies infolge des notgedrungenen Gebundenseins an die aus dem Mittelalter überlieferten, festen, bei Kirche und Laientum geheiligten Formeln und Gruppierungsschemata jenen Meistern oft schwer, wenn nicht unmöglich wurde — in der Art, wie die Verhältnisse von Figur und Raum sich der Natur

zu nähern, wie Licht, ja schliefslich Atmosphäre in das Gemach einzudringen beginnen, — allein schon in diesen Tatsachen zeigt sich das Neue, mag es auch noch so unbeholfen auftreten.

Die Analyse der Raumtechnik, sowohl die des Innenraumes als die der Landschaft, ist bisher von der Forschung — abgesehen von einigen Ansätzen — fast gar nicht systematisch unternommen worden. Für die Erkenntnis des neuzeitlichen Raumempfindens und seines Werdens in Europa, der allmählichen Loslösung von mittelalterlichen Gepflogenheiten, ist ein genaues Vertrautsein mit dem einzelnen Mittel die Voraussetzung.

Hierzu aber ist der geschlossene Innenraum viel geeigneter als die weite Landschaft. Ganz abgesehen davon, dafs die Intensität, mit der man sich damals an die Lösung der Raumprobleme machte, bei der Ausbildung des Innenraumes eine viel stärkere war und auch viel früher zum Ziele gelangte, während man in der Landschaft sich noch immer nicht von dem künstlichen Tiefenabschlufs durch Berg- oder Waldszenerien freimachen konnte — hiervon einmal ganz abgesehen, der erwachende Sinn für die Wirklichkeit erforderte mit zunehmender Stärke eine genauere, den einheimischen Wohnungs- und sonstigen Bauverhältnissen angepafste Ausbildung des Innenraumes. Lag also von vornherein ein besonderes Interesse am geschlossenen Raume, so ist daher auch die schnellere und überzeugendere Gestaltung desselben zu verstehen. Ein schlagendes Beispiel bietet der Meister der Sterzinger Altartafeln, der trotz seiner überraschenden Innenräume in der Landschaft völlig versagt, über ein verlegenes und schüchternes Zusammenfügen von Einzelmotiven nicht hinauskommt. Dafs es auch Ausnahmen gibt, Meister, die sowohl im freien wie im geschlossenen Raum virtuos sind, zeigt uns Konrad Witz.

Allgemeingehaltene Ansätze, die den Anfang des Entwicklungsprozesses des modernen Raumempfindens festzuhalten versuchen, sind gemacht worden. Ich nenne die beiden wichtigsten: die Arbeit von Wallerstein: Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Strafsburg 1909) — und von Brandt: Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. (Strafsburg 1912). Beide Arbeiten behandeln in der Hauptsache die wichtige und interessante Übergangsperiode im 15. Jahrhundert, ohne indessen auf die Elemente, die eigentlichen Träger, auf die Technik näher einzugehen. Denn dafs es die technischen Mittel und nur diese sind, mit und an denen sich das schöpferische Wollen überhaupt erst äufsern kann, braucht kaum erst besonders betont

zu werden — so wenig wie die Tatsache, dafs die einzelnen Mittel nicht alle von vornherein Gemeingut der Schulen und Völker waren, sondern einige wenige nur — die primitivsten und ältesten wie die Diagonalführung — von der mittelalterlichen Tradition den Generationen des 15. Jahrhunderts überliefert, alle übrigen aber allmählich ausgebildet wurden — nach Mafsgabe des Grades der Intensität, mit der man einerseits auf Raumdarstellung drängte und mit der man andererseits die Natur beobachtete. Denn alle künstlerischen Darstellungsmittel, nicht nur die der Raumbehandlung, sind Auszüge, Abstraktionen des menschlichen Intellektes aus den Erscheinungen der Natur, die ja mit ganz anderen Mitteln arbeitet. Alle und jede Technik ist eine Manifestation des menschlichen Geistes uud als solche Träger menschlichen Wollens. —

Von allen für die Bildung des architektonischen Raumes wichtigen Mitteln hat sich bisher nur die am leichtesten fafsbare Linearperspektive besonders in der letzten Zeit einer eingehenderen Behandlung zu erfreuen gehabt. Allein diese Einseitigkeit der Forschung birgt gewisse Gefahren in sich. Denn die perspektivische Betrachtung wird meist vom Standpunkt der modernen Vollkommenheit ausgeführt. Dabei aber kann man immer wieder nur feststellen, dafs in jenen Zeiten — und das gilt ganz besonders von den deutschen Kunstgebieten — die perspektivische Zeichnung falsch, unzureichend, der Wirklichkeit nicht entsprechend, unklar usw.ist. Hierüber aber vergifst man nur zu leicht, danach zu sehen, womit jene Meister trotz der falschen Perspektive ihre Innenräume haben bewerkstelligen können. Ich erinnere nur an die schon erwähnten Raumschöpfungen des Malers der Sterzinger Altartafeln: die Raumwirkung ist klar und überzeugend, obwohl die Linearperspektive falsch ist. Es gibt eben vielerlei raumtechnische Mittel aufser der perspektivischen Konstruktion — ja, diese ist, wie das Beispiel zeigt, nicht einmal das wichtigste. Eine überzeugende Raumwirkung ist auch möglich bei einer — natürlich in gewissen Grenzen sich bewegenden — Unrichtigkeit der Konstruktion.

Auf die Bedeutung der Farben für die Innenraumwirkung bin ich nicht eingegangen, da dieselbe eine ziemlich untergeordnete ist. Die Farbe als solche d. h. als Farbwert spielt im landschaftlichen Bilde eine viel gröfsere Rolle — von vornherein schon durch den gröfseren Farbenreichtum bedingt, den die Natur von selbst bietet. Ich verweise nur auf die Bedeutung des Blau und seiner Stufen für die Wölbung des Himmels und für die Tiefe der Landschaft (Horizont). Dagegen sind die Farben des geschlossenen Raumes fast immer indifferent: grau, graugelb, graugrün, braun, gelblichbraun, ziemlich selten weifslich. Es wirken weniger die Farbwerte dieser beschränkten Anzahl von Farben

als vielmehr die Tonwerte derselben, die durch Verdunklung[1]) und Auflichtung[2]) der Lokalfarbe erzielt werden. Diese Art von „malerischem“ Arbeiten ist auf das engste mit den nur in Tonwerten darstellenden graphischen Künsten verwandt.

Von der angegebenen Art der Analyse der Raummittel ist im 4. Kapitel abgegangen worden, da es sich um die Darstellungswandlungen des Problemes innerhalb des Lebenswerkes eines einzelnen Meisters handelt.

---

[1]) Durch Zusetzen dunkelnder Farben wie schwarz, braun, blau oder sehr oft als Strichlage der Vorzeichnung in der Untermalung.

[2]) Meist durch Hervorleuchtenlassen des hellen Malgrundes durch die transparenten (Tempera-) Farben, dann auch durch Zusatz von weifs (gelb).

Kap. 1.

Die Innenräume des Wurzacher Altares von 1437.

Die Reihe der Ulmer Tafelmalereien[1]) beginnt der Wurzacher Altar von 1437 (jetzt in Berlin, K. Friedr. Mus.). Er ist zweimal bezeichnet mit dem Namen Hans Multscher[2]). Da dieser Name für die Ulmer Kunst urkundlich überliefert ist, wird dieser Altar zur Kunstgeschichte dieser Stadt gerechnet. Der Altar besteht aus acht Bildern. Ursprünglich waren es nur vier Tafeln, sie wurden im 19. Jahrhundert auseinandergesägt.

Darstellung eines Innenraumes bringen das Pfingstwunder und der Marientod[3]). Die fromme Gesellschaft des Pfingstfestes ist in der für dieses Thema aus dem 14. Jahrhundert überkommenen Art zu einem Kreisrund angeordnet. Maria, obwohl im Hintergrunde sitzend, nimmt hierbei die dominierende Stelle ein: sie ist es allein, die in ganzer Gestalt sichtbar ist, sie bildet die Achse der Bildtafel, über ihrem Haupte schwebt die Taube, zu ihren Füßen öffnet sich die Steinbank, auf der die Apostel sitzen und deren verkürzte Schmalseiten das Auge des Betrachters auf die Mutter des Herrn hinweisen. Die hinteren Figuren scheinen höher als die vorderen zu sitzen, wodurch im Beschauer die Empfindung wachgerufen wird, von oben herab auf die Gestalten zu blicken. Hinter den drei mittleren Figuren ist ein Vorhang ausgespannt.

Um diese Figurengruppe legt sich nun eng anschließend der Innenraum herum, der sich nach dem Beschauer zu in drei Arkaden öffnet, deren Scheitelpunkte fast in gleicher Höhe liegen. Die mittlere Arkade nimmt etwa $^2/_4$ der Tafelbreite ein. Die beiden seitlichen sind von geringerer Spannweite und nach der Rahmenleiste perspektivisch verkürzt. Ge-

---

[1]) Das gesamte Abbildungsmaterial ist zu finden bei Julius Baum: Ulmer Kunst. Stuttgart-Leipzig 1911.

[2]) Franz Stadler: Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907.

[3]) Baum: Taf. 6 u. 7.

tragen werden diese drei Bogen von zwei dünnen schlanken Säulen und zwei Pfeilern an den Bildrändern. Die Pfeiler gehen direkt in die Bogen über und werden zum gröfsten Teil vom Rahmen abgeschnitten. — Über diesen Bogen ist das niedrige Dachgefüge errichtet, das in das (jetzt abgesägte) darüber befindliche Bild der Geburt Christi übergreift[1]). Es sei gleich hier erwähnt, dafs diese Eigentümlichkeit sich auf dem rechten Innenflügel wiederholt[2]). Dieser Dachbau führt den dreiseitigen Charakter des Unterbaues fort in der Art, dafs über den beiden seitlichen verkürzten Bogen je ein ebensolches Giebelfeld, über dem weiten Korbbogen dagegen nur eine äufserst niedrige Mauerfläche mit einem Sims sich erstreckt. Die Begrenzungslinien der drei Ziegeldachflächen sind in starker perspektivischer Flucht gegeben. Die Giebelfelder sind in sich wieder symmetrisch gegliedert. Wie die Figurenkomposition ist auch die gesamte Aufsenarchitektur symmetrisch aufgebaut.

Der Innenraum nun, der sich eng an das Kreisrund der Personen anschliefst, wird der Tiefe nach durch zwei Bogen, die von den beiden Halbsäulen an der Rückwand ausgehen, in drei Teile gegliedert. Diese sind flachgedeckt, die seitlichen schmäler und niedriger als der mittlere, so dafs ein darüber befindlicher Raum, etwa der Dachboden, unter den entsprechenden seitlichen Arkadenbogen sichtbar wird: die Raumhöhe der Seitenteile erreicht nicht die Scheitelhöhe der seitlichen Arkaden. Der Grundrifs würde also eine gewisse Ähnlichkeit mit dem einer dreischiffigen Kirche haben. Die Gliederung des Hauptraumes ist mithin symmetrisch.

Dem Innenraum am mittleren Teil angefügt ist hinten eine apsisartige Nische, deren Mauerwand von drei schmalen Spitzbogenfenstern durchbrochen ist. Vorn gegen den Hauptraum öffnet sie sich durch einen Rundbogen. Die rückwärtigen Begrenzungsebenen der Seitenteile sind flache Wände. Rechts und links ist den beiden Seitenteilen je eine gotische Kapelle angebaut, von der durch die weiten Türbogen zwei Wände und die von diesen gebildete Ecke sichtbar werden. In jede dieser Wände ist ein zweiteiliges gotisches Fenster eingebrochen.

Die Figurenkomposition des Marientodes[3]) schliefst sich wie die des eben besprochenen Bildes eng an überlieferte Formen an. Maria liegt in einem Bette[4]), das von links her etwas schräg nach innen gestellt ist, und dessen Kopfende, hinter dem ein Apostel lesend angebracht ist,

[1]) Baum: Taf. 4.

[2]) Baum: Taf. 6. In beiden Fällen mufs es offen bleiben, ob etwas und wieviel der Auseinandersägung zum Opfer gefallen ist.

[3]) Baum: Taf. 7.

[4]) Eine zweite Art der Darstellung des Marientodes wird Kap. 3, 2 besprochen, S. 45.

rechts liegt. Vor dem Bette knieen links zwei weitere Apostel; die übrigen stehen hinter der Bettstatt mitsamt Christus zu Häupten neben Maria, der die Seele seiner Mutter in kindlicher Gestalt auf dem Arme trägt. — Die Architektur zerfällt wiederum wie auf dem Pfingstfeste in eine innere und äufsere Ansicht. — Der Hauptraum ist in sich ungeteilt und flachgedeckt, jedoch mit drei Anbauten versehen: links eine gotische Kapelle, von der ähnlich wie im Pfingstbilde zwei Wände und zwei Fenster, aufserdem aber noch das Gewölbe durch die Rundbogentür, die sie vom Hauptraume scheidet, zu sehen sind. Komplizierter ist der rechtsseitige Anbau. Er zerfällt in zwei Räumlichkeiten: erstens in eine ziemlich tiefe Türnische, die vom Hauptraume — von diesem durch den Deckbalken und der Halbsäule geschieden — in die Tiefe läuft, und zweitens, durch eine Bogentür von ihr getrennt, in einen Vorbau. Dort ist die eisenbeschlagene, hell beleuchtete Haustür. Hauptraum wie Nische sind holzbedeckt, als dritter Anbau endlich stöfst an den Hauptraum rückwärts, durch den Vorhang hinter den Figuren versperrt, ein Gemach an; es hat an den Seitenwänden je zwei gekoppelte, an der Rückwand nur ein einfaches Fenster. Die einzelnen Fenster sind etwa quadratisch.

Wenden wir uns nun noch der Fassade zu. Im Gegensatz zu der des Pfingstwunderbildes ist diese in eine einzige Fläche gelegt, die zur Tafelfläche parallel steht. Zwei weite Rundbogen überspannen die Tafelbreite. Sie ruhen auf einer dünnen, schlanken Säule in der Mitte, rechts und links auf Pfeilern. Diese werden zum gröfsten Teile vom Bildrande überschnitten. Auf dem unteren Tafelrande ist eine Stufe sichtbar; es ist das Postament, auf dem das Haus gleich einer Puppenstube aufgerichtet ist. Der Streifen trägt eine der Inschriften[1]). — Den Parallelismus des Dachwerkes[2]) mit dem des Marientodes wenigstens im Prinzip zu wahren, springt der Meister von der Einflächigkeit des Unterbaues zur Dreiflächigkeit im Oberbau über. An Stelle der in Verkürzung gegebenen Giebelfelder sind hier zwei viereckige turmartige Gebilde aufgerichtet, die über Eck gestellt unmittelbar an die Rahmenleisten stofsen. Zwischen diesen Türmen bildet eine Mauer die Verbindung. Die Konstruktion ist also wieder symmetrisch, genau wie am Dachbau des Pfingstwunderbildes[3]). Von der in diesem Hause untergebrachten Figurenkomposition wird weiter unten zu handeln sein.

---

[1]) Die entsprechende ursprünglich vorhandene Zone des Fufsbodens auf dem Pfingstfest ist übermalt (vgl. Friedländers Publikation: Pr. Jhrb. XXII).

[2]) Jetzt im abgesägten Bilde darüber der Anbetung der Könige vgl. Baum: Taf. 5.

[3]) Vgl. oben S. 12.

Schon bei der bisherigen Betrachtung der beiden Tafeln ist mehrfach die Tatsache erwähnt worden, daſs gewisse bildarchitektonische Teile zu einander in symmetrischer Beziehung stehen. Symmetrie nach modernem Sprachgebrauche liegt vor, sobald an ein betontes Mittelglied korrespondierend rechts und links in gleicher Anzahl Seitenglieder in untergeordneter Abhängigkeit treten. An der Hausfassade des Pfingstfestes ist die groſse Bogenöffnung die betonte Mitte, sind die kleineren Öffnungen rechts und links die unbetonten Seitenglieder. Nach dem gleichen Prinzip sind in Beziehung zu einander gesetzt die Abteile des Innenraumes, die drei Anbauten desselben hier wie auf dem Marientode und nicht zum geringsten in der Gruppierung der Apostel zu je sechs um Maria, die durch die Taube oben, dem Bankeinschnitt unten, das Spitzbogenfenster über ihrem Kopfe, der selbst durch das Kopftuch besonders hervorgehoben wird, als betonte Mitte erscheint. Von der Symmetrie, soweit sie in den Dachbauten des Marientodes statthat, war bereits die Rede. Der starre, harte Bildeindruck, den die schroffe Folgerichtigkeit in der Durchführung des symmetrischen Prinzipes herbeiführt, ist durchbrochen auf dem Marientode, da die Anordnung der Figuren aus der sonstigen symmetrischen Anlage der Baulichkeit herausfällt, diese vielmehr rücksichtslos überschneidet — welche Tatsache lebhafte Bewegung, ja einen beträchtlichen Grad von Unruhe in das Bild hineinbringt. Indessen lehnt sich der Meister mit seiner figürlichen Komposition eng an überkommene Schemata an, die aus dem 14. Jahrhundert hinlänglich bekannt sind. Ein weiteres Erbstück der Malerei des 14. Jahrhunderts bilden die dünnen, schlanken Säulen [1]). Diese sind weniger als konstruktive Architekturteile zu bewerten, sie haben vielmehr Teile der Bildfläche zu trennen und sie in klarem Verhältnis scharf gegeneinander abzugliedern; sie erfüllen damit eine Hauptbedingung des ästhetischen Aufnehmens: die anschauliche Gliederung.

Nun aber ist Symmetrie ein Hauptmittel jeder flächengliedernden „dekorativen“ Kunst, die als solche auf die Ertäuschung der Tiefendimension verzichten kann. Daher wird diese Kunst das Hintereinander in ein Übereinander und Nebeneinander „zu übersetzen“ haben, das Vorn zu einem Unten, das Hinten zu einem Oben umbilden: sie wird die Flächendimension gegenüber der Tiefendimension bevorzugen. Die natürliche Folge davon ist ein Anfüllen der ganzen Bildfläche mit Einzeldingen. Und wie fest diese Art der „schmückenden“ Flächenökonomie im Meister wurzelt, zeigt ein Vergleich des Pfingstwunders mit dem Bilde des

[1]) Vgl. Stadler a. a. O. S. 24.

Marientodes. Hier ist es durch den Zustand der Hauptperson unmöglich, diese zur Achse des Ganzen wie dort zu erheben. Deshalb weicht der Meister von einer symmetrischen Fassadengliederung mit drei Öffnungen ab, zu einer einfachen Zweiteilung, um jedoch sofort im Obergeschofs zu der dem anderen Bilde analogen symmetrischen Bildung zurückzukehren. Dieses flächenhafte Sehen hat denn auch die figuralen Kompositionsschemata, die in allen Tafeln des Altares angewendet sind, herausgebildet: die Figuren, die in Wirklichkeit hintereinander stehen müfsten, werden nach dem flächenschmückenden Verfahren in die Höhe getrieben. Ist dieses nun ein stilgerechtes Umwerten der Erscheinungswelt, so können naturgemäfs Verstöfse gegen die reale Wirklichkeit, wie der Wechsel der Körperverhältnisse, der auf dem Ölberg und dem Pfingstwunder recht aufdringlich ist, überhaupt als solche gar nicht ins Gewicht fallen („umgekehrte Perspektive"). Uns nur fallen sie störend auf, weil wir anders zu sehen gewöhnt sind.

Kehren wir noch einmal zur Sterbeszene Mariae zurück. Das Höhenprinzip ist im Aufbau das mafsgebende. Die einzelnen Figuren sind eng aneinander gedrängt, sodafs nicht der geringste Spielraum („ästhetischer Raum") um dieselben wahrnehmbar wird, sie sind zu einer geschlossenen Masse zusammengefügt, sodafs ein freies, räumliches Verteilen der Figuren über den Fufsboden nicht möglich ist. Eine so beschaffene Figurenkomposition ähnelt einer mit malerischen Mitteln nachgebildeten Relief-Gruppe, das seine Gegenstände an den Reliefgrund bindet, sie mit plastischen Mitteln aus diesem herauswachsen läfst — ein Eindruck, der auf der Tafel durch die starke plastische Modellierung der Köpfe mit Licht und Schatten erhöht wird. Auch das Relief ist an die Fläche gebunden und arbeitet flächenfüllend, indem es die dritte (die Tiefen-) Dimension nur zur plastischen Modellierung anwendet. Daraufhin sehe man sich besonders z. B. das Gefolge der heiligen drei Könige an! (Baum, Tafel 5). Die kompakte Masse des Marientodes läfst sich scharf umreifsen und ohne jeden Schaden für ihre künstlerische Einheit aus dem Bildzusammenhang herausheben. Sie liefse sich ohne Schwierigkeit vor einem neutralen, etwa einem Goldgrunde denken, und man hätte ein Bild vor sich, das der Tafel gleichen Inhaltes der Karlsruher Kunsthalle (Baum, Tafel 13) völlig gleichartig wäre. Diese Tafel gehört der Werkstatt unseres Meisters an. Solcher Weise zu verfahren ist nur möglich, sobald das figürliche Element in keinem inneren organischen räumlichen Zusammenhang mit der architektonischen Umgebung steht. Nun aber ist die Sachlage im Berliner Bild folgende: die Gruppe der dargestellten Menschen, vom Gesichtspunkte der dekorativen Flächenfüllung erschaffen, ist in ein eng und knapp

umhüllendes Gehäuse hineingetan, auf dessen räumliche Ausbildung der Meister sichtlich bedacht gewesen ist, d. h. aber: er hat die dritte Dimension, die der Raumtiefe eingeführt. Das ist der springende Punkt. Zwei Arten des künstlerischen Sehens uud Bildens stehen nebeneinander: hinter der Umrifslinie der flächenhaft ausgebreiteten figürlichen Masse, jenseits des hinter der Szene ausgebreiteten Vorhanges tritt eine andere Anschauungsweise heran: die des räumlichen Sehens. Der Vorhang, der hier, auf dem Pfingstfeste und der Anbetung unmittelbar hinter der Figurenmasse, gezogen wurde, ist der künstliche Abschlufs der Szene nach hinten, gleichsam der verkümmerte, naturalistisch umgebildete Überrest eines neutralen, die fromme Geschichte der Wirklichkeit enthebenden Hintergrundes! Es hat die gleiche abschliefsende verklammernde Funktion wie die Umzäunungen des Ölberges und der Auferstehung. Die Eroberung des Raumes, der Drang zur Tiefe kann also nur von hinten herandringen — aufserhalb des zusammengekneteten Menschengefüges, jenseits des Vorhanges in mehrfachen äufserlichen Erweiterungen des an sich einfachen Gehäuses, also in Verästelungen des szenischen Raumes, deren Ungleichartigkeit nur durch das harte Band der symmetrischen Anordnung zu einer bildgerechten Einheitlichkeit verklammert wird — so äufsert sich hier das neue räumliche Sehen.

Die alten starren Formeln müssen noch verwendet werden, da der neue, dem neuen Geiste adäquate Stil noch nicht gefunden war, ein wunderliches Nebeneinander des altehrwürdig Verknöcherten und des aus frischen naiven Lebensimpulsen entspringenden Neuen. Diese Generation des beginnenden 15. Jahrhunderts in Deutschland mufste einen Kompromifs schliefsen, der sich in der Verwendung alter Formeln bei neuem Sehen ergab: die der Natur abgeschauten Einzelformen und Einzeldinge mufsten in die immer noch den allgemeinen künstlerischen Rückhalt gebenden älteren Formeln gleichsam hineingeschmuggelt werden und konnten nur an unwichtigem bescheidenem Orte angebracht werden. So springt mit äufserster Frische die eisenbeschlagene Haustür in unsere Augen, so all die kleinen Dinge auf diesen und den übrigen Bildern, so die Einzelheiten der gotischen Kapellen und die Holzdecken, die aus den bürgerlichen Wohnstuben jener Tage stammen, und nicht zum geringsten der Charakter der Köpfe[1]), deren individuelle Einzigartigkeit der Meister erreicht hat.

[1]) Ob die von Stadler verwendeten Ausdrücke die angenommenen sind, möchte ich sehr bezweifeln.

Aber wie festgewurzelt der Meister im Erbe des 14. Jahrhunderts ist, zeigt die Absicht, mit dem Innenraume zugleich auch über das ganze Haus Auskunft zu geben und sei es auch nur durch ein abkürzendes Angeben der wesentlichsten Teile eines solchen: des Unterbaues mit seinen Bogen und Säulen, der Obermauer und des Daches. Hieraus aber erhellt einmal, dafs der Beschauer sich deutlich als aufserhalb des Gebäudes und des Innenraumes stehend empfindet, dafs die frommen Geschichten in einem von ihm selbst klar und eindeutig getrennten Raum sich abwickeln, dafs er jene nur von ferne wahrnehmen darf: die umrahmenden Pfeiler beiderseits, die Säulen zwischen ihnen und nicht zuletzt die Stufe des Hauspostamentes — dies alles markiert scharf den Beginn einer anderen Welt, in die einzutreten dem irdischen Menschen verwehrt ist. Zum anderen wird dadurch, dafs auf dem Pfingstfeste der Oberboden durch die Arkade hindurch sichtbar ist, sehr augenfällig, wie an die Schauwand des Hauses eigentlich recht äufserlich und durchaus unverknüpft das Innere herangeschoben ist. Dafs der Meister diesen sonderlichen Schritt aus blofser Gedankenlosigkeit getan hätte, will ich keineswegs glauben, vielmehr halte ich für die tiefere Ursache das Bestreben, seinem Innenraum die Ähnlichkeit mit einem dreischiffigen Kircheninneren zu geben; dazu aber mufste er deutlich die Seitenabteile nach Art der Schiffe niederer decken. Wie er nun dadurch mit der alten Formel in Widerspruch gerät, zeigt das Bild, sowie es auch ein recht kräftiges Schlaglicht auf die Kompromifswirtschaft wirft, mit der die Künstler jeder Übergangszeit sich abzuquälen hatten. Er mochte wohl an eine romanische flachgedeckte dreischiffige Kirche gedacht haben mit ihrer Apsis und ihrem Rundbogen. Nur erscheint sie auf dem Bilde recht verkümmert; die angebauten, deutlich gotische Bauweise zur Schau tragenden Kapellen wollen freilich nicht dazu passen. Indessen ist der wohnliche Charakter in den Räumlichkeiten des Marientodes angestrebt. Dies bewirken allein schon die menschlich vertrauten Einzelheiten dieser wie der übrigen Tafeln. Die Kapelle hätte etwa als eine Hauskapelle zu gelten.

Der Stil der Baulichkeiten ist vorwiegend romanisch, und mit diesem verquickt treten gotische Formen auf und zwar in den Kapellen, der Apsis und am Bette der Maria. Es ist auffällig, dafs in der Blütezeit der spätgotischen Malerei so oft — wie hier — romanische Architekturformen verwendet werden. Dies ist einmal daraus zu erklären, dafs die Schemata und Formeln des Bildganzen weit zurückgehen und in der romanischen Buch-, wie Wand- und Glasmalerei ausgeprägt wurden. Zum anderen scheinen tiefere Ursachen wirksam

gewesen zu sein. August Griesebach[1]) meint, dafs das Hinneigen zum romanischen Stil in Bildarchitekturen seit Beginn des 15. Jahrhunderts der Ausdruck eines neu erwachenden (Renaissance-) Stilgefühles sei; es lasse sich in den nördlichen Ländern nach 1450 ein „Romanisieren" der gröfseren Bildarchitekturen als Regel beobachten („Rundbogen-Gotik"). Vorgreifend möchte ich in diesem Zusammenhange erwähnen, dafs die Bildarchitekturen des im 2. Kapitel besprochenen Altares zu Sterzing von 1457 in diese Entwicklungsstufe einzureihen wären.

In Anbetracht der Aufgabe und des Charakters der Bildarchitekturen wäre es unbillig, dieselben auf ihre Statik und Existenzmöglichkeit hin zu prüfen. Gewifs, die Säulen und die Mauern könnten kaum, wenn sie in materielle Wirklichkeit übertragen würden, bestehen, aber es lag ja jenen Maler-Generationen nichts ferner, als ihr Augenmerk auf derartige bautechnische Fragen zu richten. Innerhalb des Ganzen der Bildwelt sind sie so ausgestaltet, dafs sie ihren Aufgaben gerecht werden können.

Ich habe bisher den durch das Bild gegebenen Zusammenhang von Mensch, Innenraum und Haus näher untersucht, und dabei stellte sich heraus, dafs das neue räumliche Sehen sehr merklich im Schaffen unseres Meisters mitgewirkt hat. Der Drang zur Tiefe freilich kann nur unabhängig von der Figurenkomposition sich entfalten durch Anheften von Nebenräumen, die den Hauptraum ausweiten, da ein freies räumliches Verteilen der Figuren über die Bodenfläche, ein ungezwungenes, natürliches, körperliches Auseinandersetzen mit dieser die steinerne Festigkeit des überlieferten Schemas nicht erlaubte, da man aus kirchlichen Rücksichten an der geheiligten überlieferten Formel noch festhielt. Die ältere, flächenfüllende Kunstart ist noch das ererbte Stammkapital, mit dem der Meister wirtschaftet.

Wenn trotzdem nun dem modernen Betrachter die Überzeugung wird, dafs die Masse der Gestalten sich wirklich in ihrem Raume befindet, so ist dies der erstaunlichen Kraft des Meisters zuzuschreiben, mit der er die oben beschriebenen Gegensätze bezwungen, die zu Gebote stehenden raumtechnischen Mittel bis zum Äufsersten ausgenutzt hat. Man bedenke bei einer gerechten Bewertung nur dies eine, dafs seine Mittel aus einem alten, anders gerichteten künstlerischen Wollen herausgebildet und dafs anderseits die neuen Mittel bei der Jugendlichkeit der neuen Zeit noch höchst unvollkommene waren.

[1]) In seinem Aufsatz: Die Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1912.

Wenn ein Innenraum naturgemäfs gebildet werden soll, so mufs das Vorn klar gegen das Hinten ausgespielt werden. Der Blick des Betrachters mufs ungehindert in die Tiefe gehen können, indem er die Dinge vorn und die Dinge der Tiefe klar von einander trennen kann. Dann ist eine überzeugende Raumillusion möglich. Wie die Raumgestaltung unseres Meisters im einzelnen sei, soll jetzt gezeigt werden.

Auf beiden Bildern befinden sich in der vordersten Bildschicht jene mehrfach erwähnten dünnen Säulen, die die Bildfläche in ihrer ganzen Höhe überschneiden. Damit wäre das erste Raummittel aufgeführt: der Meister setzt Gebilde ganz in den dadurch betonten Vordergrund, die er so ausstattet, dafs sie die vorderste Schicht uneingeschränkt beherrschen und alles weitere hinter sich in eine tiefere Schicht abschieben. Diese Vordergrundsgebilde sind mitsamt dem Bildrahmen der Ausgangspunkt unseres Auges bei der räumlichen Orientierung. Dies ist die zweite wichtige Aufgabe jener Säulen, die sie vereint mit den Eckpfeilern und den Bogen zu erfüllen haben. Auch auf den übrigen Bildern läfst sich dieses Hausgesetz leicht erkennen. So sehe man sich daraufhin ganz besonders die schlagende Wirkung des linken Dachobergeschosses an und die Holzpfosten auf den oberen Bildern der Geburt und Anbetung, die schlafenden Soldaten der Auferstehung, die Kinder, Knochen, Schädel, Blumen, Waffenstücke — dies alles belebt, betont den Vordergrund. Die am Sterbebett der Maria knieenden Apostel, selbst durch die Säule und die linken Eckpfeiler in die nächstfolgende Schicht gedrückt, und die noch innerhalb der vordersten Vertikalzone stehenden Blumenvasen, lassen das Bett und dieses wieder durch Überschneidung die Schar der Apostel als tiefer stehend erscheinen. Dieses ist das zweite Mittel, mit dem ersten eng verschmolzen, ein Gebilde mit klar herausgearbeiteten Umrissen oder klarer intensiver Wirkung seiner Körperlichkeit verdeckt einen Teil eines anderen Gebildes und vermehrt seine eigene Wirkung auf der Bildfläche um so viel, als es vom anderen verhüllt, d. h. letzteres mufs zurücktreten. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist der Tod der Maria. Abgesehen von ihrer Überschneidung durch Säule und Pfeiler sind die beiden knieenden Apostel die einzigen Gebilde, die ungehindert die schwere Massigkeit ihrer Erscheinung zur Geltung bringen können und alles andere, Bett und Menschen, hinter sich liegen lassen. Auf dem Pfingstfeste ist die Wirkung der überschneidenden Säulen deutlich. Sie zwingen den Betrachter, die Figurengruppe als hinter ihnen liegend anzuerkennen. — Bleiben wir nun einmal bei den beiden Säulen stehen. Sie leiten uns auf ein technisches Gebiet, auf dem der Meister sein ganzes Können entfaltet in einer Art, die noch heute Staunen und Bewunderung in Jedem weckt,

der sich liebevoll mit Verständnis in seine Werke versenkt: das malerische Kontrastieren von Hell gegen Dunkel. Eine vollkommene Raumillusion ist nur da möglich, wo den für den Innenraum geltenden besonderen Lichtverhältnissen Rechnung getragen wird, die denen des freien, landschaftlichen Raumes gegenüber wesentlich andere sind. Denn nur unter besonderen Umständen fällt direktes Licht (Sonnenstrahlen) in einen Innenraum, für gewöhnlich ist er mit gebrochenem, diffusem, reflektiertem Lichte erfüllt. Das diffuse Licht ist das charakteristische für einen Innenraum, die Regel für den menschlichen Wohnraum. Unser Meister hat diese wesentliche Eigentümlichkeit wohl gekannt und ist ihr nachgegangen. Ist es ihm aber nun nicht gelungen, seinen Innenräumen die letzte Überzeugungskraft zu verleihen, so ist daran allein das oben charakterisierte Figurenschema schuld. Durch dieses war das freie Verteilen der Figuren über den Fufsboden hin unmöglich, mithin bereits der naturgemäfsen Entfaltung des eigentlichen Hauptraumes zum allergröfsten Teil der Boden entzogen.

Im allgemeinen läfst sich folgendes aussagen: die vorderen Raumelemente sind hell markiert. Es wird also die bekannte Vorderschichtbetonung im Prinzip mit einem anderen (malerischen) Mittel fortgeführt; die hinteren raumbegrenzenden Flächen treten ins Dunkel zurück. Hell beleuchtet durch das auf allen Bildern von rechts oben her einfallende Licht überschneiden die Säulen wie weifse Streifen die Fläche und heben sich scharf von dem Dunkel der Rückwände ab. Dasselbe Verfahren läfst die weifse Taube vor dem dunklen Gewölbe der Nische stehen.

Ein überaus feines, mit Liebe und eindringlichem Fleifs gebildetes Detail des Marientodes ist die bereits erwähnte Haustüre rechts. Sie blickt zu uns heraus durch den schrägen kurzen dämmrigen Gang. Hier erweist sich unser Meister ganz als echter Maler, indem er uns das feine Spiel des Lichtes zeigt in vielen Abstufungen und Übergängen in dunklere Nachbarteile; durch dieses sein malerisches Können[1]) hat er zugleich erreicht, dafs wir uns wirklich davon überzeugt halten, dafs jenes Tor weit hinten liege, und dies ist nur seinem malerischen Können zu verdanken, denn die lineare Konstruktion ist doch eine recht bedenkliche. Dieses kleine, bescheiden angebrachte Stilleben, kann sich in seinem Hell-Dunkel an Eindringlichkeit der Wirkung und Feinheit der Behandlung wohl mit manchen niederländischen Darstellungen ähnlicher Motive messen.

[1]) Man vergleiche hierzu die Lichtbehandlung des im nächsten Kapitel zu besprechenden Altares zu Sterzing besonders auf dem Bilde der Verkündigung s. u. Seite 33.

Wie sorgfältig berechnend der Meister im besonderen mit der Verwendung von Hell und Dunkel vorgeht, die körperlich-plastische, also räumliche Lostrennung der einzelnen Gebilde voneinander zu erzielen, zeigt die Mittelsäule des Marientodes: oberhalb der Basis am linken Schaftrande läuft ein dunkler Schatten empor, so weit, als die Säule den Apostel, dessen Gewandfarbe dunkel gehalten ist, überschneidet; vor der Bettdecke sinkt der Grad der Dunkelheit, um vor dem hellen Gewand des den Sprengwedel führenden Apostels eine niedere Stufe einzunehmen, die fast nur tonischen Farbwert mit geringem Helligkeitsgrad besitzt. Der dunkle Teppich hat aber wieder ein sofortiges Steigen der Dunkelheit zur Folge. — Als ein weiteres Beispiel sei die Unterfläche des mittleren Bogens des Pfingstfestes besprochen: sie setzt über dem linken Kapitell hell ein, da dieser Bogenteil vor einem dunklen Hintergrund läuft; dann aber beginnt der Helligkeitsgrad zu sinken — schneller an der hinteren Grenzlinie der Bogenfläche — um in der Scheitelgegend seinen Tiefstand einzunehmen: in seinem weiteren Zuge zum rechten Säulenkapitell steigt der Helligkeitsgrad — zögernd wieder am hinteren Flächenrand. — Da jedoch dieser Bogenteil nicht von direktem Lichte getroffen wird, sondern nur diffuses Licht reflektiert[1]), so ist der Helligkeitsgrad ein geringerer als auf dem entsprechenden linken Bogenteil: also unter steter Berücksichtigung der Umgebung variiert der Meister mit kluger Berechnung die Helligkeitsgrade.

Wiederholt trifft man auf den Bildern Schlagschatten an: auf dem Marientode hinter den beiden Vasen und dem Randpfeiler rechts, auf dem Pfingstfeste an der Decke in Bogenform, auf der Geburt Christi einmal an dem das Dach stützenden, links vom Tore herausstehenden Balken und dessen Strebestütze, sowie am Stabe des Joseph und recht deutlich hinter den Kindern, den Beinen des Christus vorwärtszerrenden Schergen und den Knochen am Wege auf der Kreuztragung, weniger kräftig an den beiden Waffenstücken am Boden vor der Pilatusszene.

[1]) Reflexlichter finden sich mehrfach, z. B. recht deutlich oberhalb des rechten Teiles des linken Seitenbogens, sowie an der Steinbank desselben Bildes und am Kasten unter dem Bette der sterbenden Maria. Das Reflexlicht ist ein rein malerisches Mittel zur Erhöhung der Plastik und Loslösung tektonischer Gebilde von der Umgebung, damit also ein wichtiger, aber erst in späteren Zeitläuften der Malerei und Graphik voll entwickelter raumbildender Faktor, der im Barockzeitalter bis zum äußersten Raffinement gesteigert wurde. Ein Meister des Reflexlichtes ist K. Witz in den Rittergestalten der Baseler Altartafeln! Das Meisterwerk für Reflexlichtbehandlung in späterer deutscher Kunst ist der Kopf der geflügelten weiblichen Gestalt auf Dürers Melencolia von 1514. In früheren Stadien verdunkelte man die eine Körperfläche und setzte dahinter einen helleren Ton oder umgekehrt.

Der Schlagschatten löst ebenfalls den betreffenden Gegenstand von der Fläche los und zeichnet ihn als selbständige Erscheinung aus; wir finden ihn immer im Zusammenhang mit der betonten Vorderschicht des Bildes. Auch auf der Geburt Christi soll der Balken in seiner Verkürzung von der hinteren Schicht der Mauerwand losgelöst werden, um in die vordere Schicht hineinzustofsen. Daneben jedoch hat der Schlagschatten eine gewisse, von der Lichtquelle und dem Standorte des Gegenstandes abhängige Richtung, die, wenn, wie hier, die Lichtquelle seitlich vor der Tafelfläche angenommen ist, nach hinten der Tiefe zueilt: also raumbildend wirkt. Dieser schräg ins Bild hineinfallende Schatten wird dann also genau wie schräg ins Bild gestellte Gegenstände selbst wirken. Was nun den bogenförmigen Schlagschatten an der Decke des Pfingstwunders (oberhalb der Taube) betrifft, so ist der ihn hervorrufende Bauteil nicht klar. M. E. soll er wohl von dem Bogen der Nische abhängig gedacht sein. Freilich ist dann die Wölbung des Schattens falsch: sie müfste (vom Beschauer aus gesehen) konkav sein und setzt eine zweite hinter dem Hause und zwar tiefgelegene Lichtquelle voraus. Mag dem sein, wie es wolle. Ich habe die Vermutung, dafs der Meister diesen Schatten aus rein künstlerischer Überlegung angebracht hat, um die Helligkeit der Decke nach vorn konzentrieren zu können, damit er eine genügend lebhafte Helligkeit gegen die starke Dunkelheit auf der Unterfläche des Mittelbogens ausspielen konnte, den er dadurch von der Decke loslöst und nach vorn schiebt. Jedenfalls ist die räumliche Funktion dieses Schlagschattens klar trotz der Unmöglichkeit seiner Konstruktion.

Über die linearperspektivische Konstruktion kann ich mich kurz fassen, da von einer solchen im modernen Sinne nicht die Rede ist. Die Malereien entstanden ja gerade in der Zeit, wo man sich anschickte, den Bedingungen und Gesetzmäfsigkeiten der Erscheinungswelt, welche man als Grundlagen einer naturgemäfsen Darstellung wohl vermuten mochte, nachzugehen[1]). Eine moderne Kritik müfste durchaus negativ ausfallen; sie ist ganz ungerechtfertigt, indem man verlangt, was überhaupt noch nicht erkannt war. Man möge das eine bedenken in der Frage: Wo kam diese Kunst her, worin wurzelte sie, was ist ihr angeboren und was erringt sie sich an Neuem? Wir kämen hierbei wieder hart an die Ursache der inneren Zwiespältigkeit des künstlerischen Könnens und seiner Mittel einerseits, soweit sie ererbt worden waren — und des künstlerischen Wollens anderseits, das neuen Zielen zustrebt, indessen

[1]) Vgl. Wallerstein: Raumbehandlung usw. — Jos. Kern: Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder von Eyk und ihrer Schule. Leipzig 1904. — Vgl. auch Fr. Haack: Fr. Herlin. Strafsburg 1900.

mit altertümlichem, unzureichendem Werkzeug. Ich meine, man mufs bei einer derartigen Untersuchung nur danach sehen, wie jene alten Meister sich geholfen haben und nicht danach, wie es hätte sein müssen. Unter Gefahr einer kurzsichtigen und gänzlich unstatthaften Betrachtungsweise, wie sie allerdings das Wort „Linearperspektive“ nahelegt, bei dem wir von heute sofort an eine präzise Konstruktion denken müssen, möchte ich dieses raumtechnische Mittel lieber als das „der Wahrscheinlichkeitsperspektive“ bezeichnen. In der Tat, diese ist lange die Vorstufe zu der viel später erst erfolgten Begründung und dem allmählichen Ausbau der eigentlichen mathematisch fundierten Linearperspektive gewesen. Die Wahrscheinlichkeitsperspektive fufst auf der richtigen Beobachtung der bekannten Tatsache, dafs die Begrenzungslinien aller Raumebenen, die in einem beliebigen Winkel zur Bildfläche stehen, in der Tiefenflucht einander sich nähern. Sie entbehrt jeder intellektuellen Berechnung und ist der sonstigen Arbeitsweise der älteren Meister durchaus gemäfs, nur aus dem Schatz der Beobachtung, dem Gedächtnis, zu schöpfen und diese ihre Erfahrungen einem Schönheitskanon, wie er durch den jeweiligen Zeitgeist bedingt war, zu assimilieren. Gegen die künstlerische Berechtigung dieses für uns höchst primitiv erscheinenden Raummittels ist daher nichts einzuwenden. „Fehler“ in dem Sinne eines Verstoßes gegen eine präzise Konstruktion gibt es nicht, da ja eine solche überhaupt nicht vorliegt. Wir dürfen allerhöchstens von Übertreibungen an sich ganz richtig gemachter Beobachtungen sprechen. Gerade aber diese Übertreibungen, die einem intensiven Wollen entsprangen, werfen in ihrer Gewaltsamkeit und Eindringlichkeit ein Licht auf ihren Urheber.

Unserem Meister also war die Tatsache bekannt, dafs alle eine Ebene begrenzenden Linien nach hinten zu einander sich nähern. Diese Erkenntnis wendete er bei seinen erfundenen Räumlichkeiten an: er stellte die einzelnen Ebenen schräg gegeneinander und verengte deren Grenzlinien. Die dadurch erzielte Wirkung verstärkte er, indem er dem gleichen Prinzip die in jenen Zeiten um ihrer Tiefenwirkung willen so gern angewendeten Leisten, Balken und Fugen an den Holzdecken die Fenster, die Fensterkreuze, die rechteckigen Säulenbasen unterwarf. Der moderne Beurteiler würde nun meinen, diese Linien müßten, soweit sie in der Wirklichkeit gleichsinnig-parallel laufen würden, von mindestens einem Punkte (dem auf der Fläche angenommenen festen Standort des Beschauers) abhängig sein, d. h. alle Linien müfsten dort in ihren Verlängerungen zusammentreffen, dies ist jedoch keineswegs der Fall. Alle diese Linien schneiden sich in vielen Punkten, über deren Lage sich nur soviel aussagen läfst, dafs die Schnittpunkte aller der Linien,

die zu einer Begrenzungsebene gehören (also zur Decke, zur Seitenwand, zum Fußboden), in Schnittpunktbezirken mehr oder weniger nahe beieinander liegen; diese Bezirke aber ihrerseits wieder auf der Bildsymmetrieachse locker übergeordnet sind[1]). Man lasse doch einmal die der Tiefe zueilenden Leisten der Holzdecke im Sterbegemach der Maria auf sich wirken. Nur ihrer Fluchtrichtung ist, wie schon gesagt, die Raumwirkung zu verdanken, wenngleich sie nur mit Mühe gegen die völlig zweidimensional empfundene, hochgeschobene Masse der Figuren aufkommen kann. Oder man werfe sein Augenmerk auf die Decke des kurzen Ganges auf demselben Bilde. Ist nicht der Fluchteindruck der Leisten ganz genau und richtig vor der Wirklichkeit gemacht worden und ist ihre raumschaffende Kraft im innigsten Bunde mit den feinen Helligkeitsgraden nicht überzeugend? Gerade in diesem Anbau wie in den Kapellen legt der Meister ein erstaunliches Raumempfinden zu tage, das auch auf uns seine Wirkung nicht verfehlt, wenn man sie einzeln, losgelöst vom Gefüge des Bildganzen, als Stilleben betrachtet. Denn das intime Verständnis für das Wesen und Charakteristische eines Innenraumes tritt nur in der Wiedergabe der Lichtverhältnisse zu tage.

Vergleichen wir nun einmal die einzelnen Anbauten, indem wir etwa von links beginnen, diese nach rechts zu ablesen. Dabei wird der Beschauer an sich erfahren, daſs er bei jeder dieser Räumlichkeiten seinen Standort wechseln muſs, d. h. aber der Meister hat den Horizont, der durch die Lage der beiden Augen des Betrachters gegeben ist, für jeden seiner Anbauten verschieden angenommen, z. B. auf dem Marientode: wir nehmen die linke Kapelle zum Ausgang und stellen unser Auge auf diese ein. Jetzt blicken wir in den mittelsten Anbau. Dieser zwingt uns, unseren Standort (Horizont) zu wechseln; der Blick geht beim Übergange nach oben; die Kapelle scheint, vom jetzigen Standort betrachtet, tiefer zu liegen, während wir hoch zu stehen glauben. Jetzt treten wir in den kurzen Gang ein: wieder ein neuer Standort, eine andere, wieder tiefere Ansicht gegen die eben genommene. — Daraus folgt objektiv für die Einzelräume: sie sind selbständig und unabhängig von einem für das ganze Bild gültigen Horizont — subjektiv für den Betrachter: unser Auge muſs seinen Ort beständig verlassen, um den für den nächsten Raum gültigen Standort einzunehmen, es muſs sukzessiv betrachten, es muſs sich bewegen: Bewegung also liegt im Bilde, der wir folgen müssen. Genau derselbe Bewegungsvor-

[1]) Die Ausbildung dieser Bildachse zur Fluchtpunktachse scheint für Deutschland nach dem jetzigen Stande der Forschung der nächste Schritt in der Ausbildung der eigentlichen Linienperspektive gewesen zu sein. Vgl. Fr. Haack a. a. O. (Abschnitt über die Perspektive bei Herlin).

gang wird im Pfingstfest ausgelöst, hier nur gerade umgekehrt: die seitlichen Anbauten liegen hoch, der mittlere tiefer.

Gehen wir noch ein wenig diesem Wechsel von hoch und tief nach. Bei tiefliegendem Horizonte spricht man von Untersicht: d. h. wir blicken empor, von unten nach oben, und werden besonders die Decke sehen; liegt der Horizont hoch, so spricht man von Aufsicht, und die Decke wird garnicht oder sehr verkürzt sichtbar sein, destomehr aber der Fufsboden. Auf dem Marientode liegen die Verhältnisse nun so, dafs vom Hauptraume die Decke in starker Verkürzung, der Boden in Aufsicht gegeben wird, der hohe Horizont ist also konsequent zur Figurenmasse innegehalten worden und ebenso nur noch ein wenig höher im mittleren Anbau. Dagegen werden in den Seitenräumen beträchtliche Teile der Holzdecke resp. der Gewölbe und der Obermauer sichtbar. Diese Seitenräume müssen wir also im Verhältnis zum Hauptraume als tiefer gelegen anerkennen. Die Kapellen des Pfingstfestes dagegen haben mit den Kirchenschiffen einen gemeinsamen hohen Horizont, denn die Fensterbänke steigen beträchtlich an, und vom Gewölbe und der Obermauer ist nichts zu sehen. Die Apsis aber liegt tiefer: das Gewölbe ist fast vollständig sichtbar, und der Scheitelpunkt des mittelsten liegt tiefer als die der beiden anderen Spitzbogenfenster. Der Horizont dieser Apsis ist beträchtlich tiefer gelegen als die der übrigen Räume. — Dieser beständige Wechsel der Horizonte ist in der Tat höchst sonderbar, und wenn dem Meister in unseren Tagen der Vorwurf „einer geringen Klarheit der Raumvorstellung“ [1]) gemacht wurde, so ist dieses Urteil vom modernen Standpunkte aus begreiflich. Denn was der moderne Mensch bei Darstellung von Innenräumlichkeiten verlangt: die innere Einheitlichkeit und die feste Abhängigheit aller Raumteile von einem festen Standpunkte (einem gemeinsamen Horizonte) — auf die Bildtafel projiziert Augenpunkt genannt — von dem aus er das feste, gegründete Gefüge der Architektur simultan überblicken kann, davon ist allerdings keine Spur vorhanden: im Gegenteil tritt anstelle der verlangten Beharrung gerade eine Bewegung des Auges ein! Indessen sollte dieses wirklich die Folge eines vom modernen Standpunkte aus evidenten Nichtkönnens sein? oder könnte diese Sonderbarkeit nicht doch etwa beabsichtigt sein? Denn prüfe man doch einmal den Horizontwechsel in beiden Bildern nach, so wird man erkennen, dafs in demselben wiederum das Gesetz der Symmetrie waltet. Z. B. im Marientode ist der Horizont des Hauptraumes hoch gelegen, der der Anbauten rechts und links tief; im Pfingstwunder dagegen der der Apsis tief und der der Kapellen

[1]) Stadler a. a. O. S. 15.

hoch. Das aber kann unmöglich zufällig sein. Wir hatten bereits das Prinzip der Symmetrie in den Anbauten rein als solche gefunden: neben einem gröfseren Mittelbau ordnen sich kleinere unter. Nun finden wir dasselbe Prinzip in eben diesen wiederum: symmetrische Anordnung der hohen und tiefen Horizonte. Dadurch aber wird die Bewegung des Auges, die der Wechsel verursacht, eine rhythmische, wenn wir den hohen Horizont als die Hebung und den tiefen als die Senkung annehmen. Liest man daraufhin nun die sämtlichen Anbauten beider Bilder etwa von links nach rechts zu ab, so erhalten wir folgende alternierende Reihe $\acute{-}\breve{}\,\acute{-}/\breve{}\,\acute{-}\breve{}$, d. h. wir erleben in uns die dreimalige periodische Wiederkehr derselben Einheit, die aus einer Hebung und einer Senkung besteht[1]).

Aus alledem geht hervor, dafs der sonderbare Horizontwechsel keineswegs durch Zufall oder eine „unklare Raumvorstellung“ (= Nichtkönnen) seitens des Meisters entstanden sein kann, vielmehr darin das innere Band: Symmetrie und rhythmische Bewegung als treibende Tendenzen und Ausdrucksmittel jener Kunst offenbar wird. Hierzu möge man dem Charakter der gleichzeitigen Plastik und Architektur nachgehen, und man wird in ihnen dasselbe Prinzip der rhythmischen Bewegung wiederfinden (z. B. im Stützenwechsel). Weil wir heute nicht mehr auf diese zu reagieren vermögen, so können wir auch nicht mehr intensiv den Inhalt jener Formen erleben, diese müssen uns daher als leer oder mangelhaft erscheinen!

Wir fahren in der Aufzählung der raumtechnischen Mittel fort.

In ihrem Effekt ist die Verkürzung der Einzeldinge dem Zusammenstreben der raumbildenden Grenzlinien verwandt, besonders helfen sie verstärkend mit: das Täfelchen an der Wand des kurzen Ganges und die beiden das Dach tragenden Balken der Geburt und Anbetung Christi. Man mufs dabei unwillkürlich an das berühmte Paradestück dieses raumtechnischen Mittels aus etwas späterer Zeit denken: die Begegnung an der goldenen Pforte von Conrad Witz. — Eine interessante Parallele zu dem Schädel des zu Füfsen der sterbenden Maria lesenden Apostels ist das Gesicht des schlafenden Heiligen in Verkürzung auf dem Tiefenbronner Altar des Lukas Moser[2]).

Das in jenen Zeiten und bereits früher allgemeinste und einfachste Raummittel, die Schrägstellung einzelner Dinge in Diagonalrichtung findet sich denn auch im Marientode. Dieses Mittel ist der

[1]) Stadler spricht a. a. O. S. 28 von einem Rhythmus der Räume gelegentlich der Besprechung des Marientodes. Jedoch führt er nicht näher aus, wie er diesen Rhythmus verstanden haben will.

[2]) Abbildung: Kunsthistor. Gesellschaft für phot. Publikation. 5. Jhrg. 1899.

frühste Versuch einer räumlichen Gliederung, und bezeichnend tritt sie auf unserem Altar an das alte überkommene Schema der Sterbeszene der Maria gebunden auf: das Bett der Maria ist von links nach rechts oben zu in diagonaler Richtung über die Bildfläche geführt, sodafs rechts unten der Fufsboden sichtbar bleibt als Stützfläche für das Auge, auf den dieses durch die beiden belebenden Vasen sofort gezogen wird. Ein Vergleich mit demselben Motiv der Ars moriendi, deren Formeln wie die unseren hier ebenfalls sehr weit zurückgehen, drängt sich auf. — Weiterhin seien genannt die Bücher sowie der grofse Foliant des am Kopfende des Bettes lesenden Kapuzenmannes — das oben gelegentlich der Besprechung des Schlagschattens Beigebrachte wäre hierzu zu vergleichen.

Zusammenfassung.

Der Gang der Untersuchung war folgender: zunächst wurde die gesamte Architektur näher betrachtet mit dem Ergebnis, dafs sowohl im Aufbau der Schauseite als auch in der Gruppe der Anbauten das Prinzip der symmetrischen Anordnung waltet. Weiterhin wurde festgestellt, dafs zugleich das ganze Aufsengebäude angedeutet ist. Hierin zeigt sich, dafs der Meister dieser Malereien noch fest in der Tradition des 14. Jahrhunderts verwurzelt ist. In die gleiche Richtung weist der Charakter der Figurenkompositionen: die Figuren sind übereinander gestaffelt, es herrscht also die Höhendimension im Aufbau der Komposition vor, die ziemlich $^4/_5$ der Tafelhöhe einnimmt. Die Kunst unseres Meisters ist daher eine wesentlich dekorative, flächenausfüllende, — schmückende, zweidimensional gerichtete. Die Gruppierung der Figuren ist im engsten Anschlufs an alte Formeln und Schemata erfolgt, die auch bei Bildung der Schauseite des Pfingstfestes zu erkennen sind. Die Vorhänge hinter den einzelnen Szenen bilden den künstlichen Abschlufs und sind als Überreste eines neutralen raumlosen Grundes anzusehen. Auch hierin zeigt sich uns der Meister als der zweidimensional empfindende, auf die „Schmuckwirkung" der Tafelfläche hin arbeitende Dekorator, der das Erbe und die Bildökonomie der Trecentokunst in sich aufgenommen hat. Der Drang zur Tiefe, die Eroberung der dritten Dimension offenbart sich in der Ausweitung der Fläche nach hinten, durch Anheften kleinerer, mit der Szene und mit dem Hauptraume in keinem inneren konstruktiven und sachlichen Zusammenhange stehenden Nebenräumlichkeiten. Diese sind dem Prinzip der Symmetrie, dem wichtigen Hilfsmittel jeder dekorativen Flächenkunst, eingefügt. — Die Untersuchung wendete sich darauf den raumtechnischen Mitteln zu, durch die der Meister seine Räumlichkeiten

gebildet hat, wobei es sich zeigte, daſs er in eindringlicher Beobachtung den malerischen Lichtverhältnissen nachgegangen war. — Der symmetrische Wechsel der Horizonte in den einzelnen Anbauten zeigte, wie wenig frei der neue Geist auftritt, wie sehr er vielmehr an die überlieferten Grundregeln der Bildökonomie des 14. Jahrhunderts gebunden ist. Der symmetrische Horizontwechsel zwingt die Augen des Beschauers in eine rhythmische Bewegung während der sukzessiven Betrachtung der einzelnen Anbauten. Gerade darin aber scheint die volle Absicht des Meisters zu liegen, der einen gemeinsamen Horizont wahrscheinlich absichtlich vermieden hat: stetige Bewegung unseres Auges wird gefordert. Nie wird es Ruhe und Beharrung erlangen, wo es das eine Ding verläſst, wird es von dem anderen in gegensätzlicher Richtung weitergeleitet und so immer fort. Alle Linien und Konturen streben gegen einander, stehen hart beieinander, zerteilen sich und verleiten so unser Auge, mit in ihr verwickeltes Treiben einzutauchen.

Kap. 2.

Die Innenräume des Sterzinger Multscher-Altares von 1458.

Mit dem Namen Hans Multscher urkundlich verknüpft ist das zweite grofse Altarwerk der Ulmer Kunst: der jetzt auseinandergenommene Altar in Sterzing[1]). Die Zahl der Gemälde beträgt acht. Auf diesen sind vier Innenräume dargestellt und zwar auf der Verkündigung, dem Tode der Maria, der Geifselung und der Dornenkrönung Christi. Suchen wir uns in das Wesen der überraschenden Raumkunst zu vertiefen.

Den Innenräumen liegt überall der gleiche Typus zugrunde: er setzt sich aus drei Raumebenen zusammen: dem Fufsboden, der Rückwand und einer Seitenwand. Auffällig ist die Unterdrückung der Decke, also des oberen Raumabschlusses. Der Raum wird überall seitlich durch offene Türen erweitert, ebenso sind rückwärts die Wände durchbrochen.

Die Seitenwand setzt unmittelbar hinter dem Rahmen ein, der rücksichtslos architektonische Teile derselben abschneidet (z. B. eine Nische, ein Fenster mit Sims auf der Verkündigung und dem Tode). Es werden also keine gemalten architektonischen Zwischenglieder, etwa Pilaster oder Halbsäulen oder Querschnitte der Mauer gegeben, vielmehr kommen die Tiefenlinien unmittelbar unter dem Rahmen hervor. Dasselbe gilt vom Fufsboden: keine bühnenartige Rampe, kein Postament oder Stufe bezeichnet hier den Beginn des Bodens, wie auf den Berliner Altarbildern. Wir müssen im Gegenteil annehmen, diese beiden Ebenen kommen auf uns zu, fangen unsern Blick ein und leiten ihn ins Bild hinein, ohne dafs der geringste Widerstand sich darbietet. Damit aber wäre der fundamentale Unterschied in der ästhetischen Wirkung der

[1]) Abbildungen der Kunsthistor. Gesellschaft für phot. Publikation IV. Jahrg. Taf. 1 — 10 sowie bei Baum l c. Taf. 16 — 23. — Vgl. das zu Kap. 1 zitierte Werk von Stadler.

beiden Multscher-Altäre aufgewiesen: auf dem Wurzacher Altare von 1437 bezeichnen die Säulen, Pfeiler und Bogen mitsamt der Rampe und der unteren Rahmenleiste den Abschluſs der Welt des Beschauers von der des Bildes. Nie wird der Beschauer sich in diesen verlieren können, die Grenzen sind zu hart und deutlich gezogen, — dagegen nun die Verkündigung des Altares von 1458? Wir werden von der Wand und dem Boden umfangen, diese Ebenen kommen auf uns zu und ziehen uns hinein in das Bild; Bildwelt und Wirklichkeit scheinen in Beziehung zu einander gesetzt; wir fühlen uns geistig mit im Raum anwesend und erleben dort den stillen Vorgang mit.

In diesem Unterschied dokumentieren sich zwei verschiedene Gesinnungen der Urheber dieser Altäre. Es ist ein grundanderer Geist, der den Meister der Sterzinger Verkündigung beseelte. Groſse Verschiebungen innerhalb der Weltanschauung sind vor sich gegangen, 20 Jahre nach Entstehung des Wurzacher Altares. Die scharfe Sonderung, die sorgsame Ab- und Umschlieſsung jener Welt der Heiligen, der Bildwelt, von der Welt des betrachtenden Menschen zeugt von einer anderen Weltanschauung als die, welche wir in den Malereien von 1458 zu erkennen uns bemühten. Hier gleitet das Auge nicht vorüber, sondern wird veranlaſst, in die Tiefe einzudringen: der Mensch darf eintreten. Es ist der neue Geist des Jahrhunderts, der von Westen her eindringt und der ein Menschenalter vorher in den Niederlanden einen Künstler befähigte, seinen Auftraggeber in der ganzen Wucht und Körperlichkeit der persönlichen Erscheinung vollwertig der Madonna gegenüberzusetzen (J. v. Eyck: Die Madonna des Kanzlers Rolin). Mit dem vorliegenden Altarwerke ist diese neue Weltanschauung auch in Schwaben zutage getreten. — Der Maler geht dem natürlichen Zusammenhang der Dinge der Erscheinungswelt mit seinen Augen nach und bemüht sich, aus den Grundlagen ihrer Erscheinungsformen ein dem menschlichen Vorstellungskreis angepaſstes Raumbild zu schaffen, dessen Teile sich dem Betrachter sofort als vertraute Erinnerungsbilder darstellen. Derselbe wird also vor den Tafeln während seines religiös-ästhetischen Eindringens überzeugt, daſs die heiligen Vorgänge in ähnlichen Umgebungen sich abspielen, wie die sind, denen er selbst angehört. Seine Innenräume sind als Ausschnitte aus der Wirklichkeit gebildet. Sie treten als selbständiges Glied des Bildganzen neben die Figuren, sie werden nicht unter ein rhythmisches Bewegungsprinzip zur Steigerung der Ausdrucksintensität gezwungen wie 1437, sondern sie haben nur die einfache und nüchterne Aufgabe der räumlichen Umhüllung zu erfüllen. Sie „umraumen“ die Figuren, die auch hier allein die Träger der religiösen Gesinnung sind, der Kristallisationskern der Bildwelt. Die klare Durchsichtigkeit der Kon-

struktion dieser Räume, die durch nichts verhüllt ist, und die vollendete Festigkeit ihrer architektonischen Struktur sind die alleinigen Eigenschaften, durch die sie ihrer Aufgabe gerecht werden. Darum ist alles weggelassen, was entbehrlich war und nur das in die Räume aufgenommen, was das Thema unumgänglich erforderte. Man vergleiche zu diesem Gesichtspunkte die Tafeln beider Altäre, um die Wesensverschiedenheit des künstlerischen Wollens auch hier zu erkennen.

Eine auffällige Eigenschaft der Raumdarstellung ist der Wegfall der anderen Seitenwand. Es wird also keine Auskunft gegeben über die der dargestellten Wand gegenübergelegene Begrenzungsebene, sondern der Rahmen schneidet einen unbestimmbaren Teil des Raumes ab. Der Erfolg ist: da sich dem Auge kein Hemmnis darbietet, wird man den Raum sich beliebig fortgesetzt denken können. Dem Betrachter wird unbewufst die Annahme aufgenötigt, dafs der Innenraum zur Seite hin ausgedehnter sein kann, als der gegebene Abschnitt wirklich ist (vgl. dazu Dornenkrönung, Geifselung und Marientod).

In die gegebene Seitenwand sämtlicher Innenräume sind grofse rechteckige Türen gebrochen, durch die der Hauptraum zur Seite hin geöffnet und ausgeweitet wird. Die in diese Türen eingestellten Figuren[1]), wollen die Verbindung der Räumlichkeiten markant herstellen. Wir kommen mithin zu der Erkenntnis, dafs die Innenräume seitlich erweitert werden. Die Rückwand in der Verkündigung und der Dornenkrönung setzen sich hinter der Seitenwand fort und laufen durch die Tür sichtbar jenseits derselben zur Bildfläche parallel weiter. Dieser ganzen Raumkonstruktion liegt der Trieb inne, sich in die Breite zu ergehen, horizontal und parallel zur Bildfläche — und nirgends zeigt sich ein Bestreben, den Hauptraum nach hinten zu, also über seine eigene Tiefe hinaus, zu entwickeln in eine zweite, hinter dem Hauptraume gelegene Tiefenschicht, eine Tendenz, um die der Maler des Wurzacher Altares von 1437 sich redlich mit seinen zur Lösung eines solchen Problems freilich unvollkommenen Mitteln bemüht hatte. Wohl sind die Rückwände mit grofsen, lichten Fenstern durchbrochen, wohl schauen Bäume freundlich herein und neugierige Köpfe — aber dahinter starrt das raumvernichtende Gold und selbst da, wo die Möglichkeit zu einer derartigen Vertiefung sich bot (in der Geifselung), deckt der Meister das Dahinterliegende dunkel zu und überläfst es dem Beschauer, an der Hand des unsicher hervorschimmernden Fufsbodens sich ein finsteres Gemach nach eigener Phantasie auszumalen. Auch in der Landschaft

[1]) Der stehende Scherge der Dornenkrönung und in der Geifselung, in zwei Türen der Pilatus vorn und der rutenbindende Narr hinten.

gibt er durch einzelne ineinander geschobene Kulissen einen künstlichen Horizontabschluſs.

Das Fehlen der Decke auf der Verkündigung hat dieselbe ästhetische Wirkung zur Folge, wie das Weglassen der anderen Seitenwand. Der Raum wird nicht von oben her bedrückt, sondern erscheint weit und geräumig. Ein Vergleich mit dem Innenraume der Dornenkrönung beweist, wie sehr das Vorhandensein eines wenn auch geringen Teiles der Decke die ästhetische Wirkung desselben abändert.

Den Hauptraum auszuweiten unter vollständiger oder teilweiser Unterdrückung aller der Teile, die eine Beengung des Raumes nach sich ziehen könnten: darin äuſsert sich das raumbildende Wollen des Meisters. Man vergleiche als Gegensatz hierzu die Innenräume der Verkündigung des Konrad Witz im Germanischen Museum zu Nürnberg und der Verkündigung des Genter Altares.

Die naturgemäſse, überzeugende und menschlichen Wohnungsverhältnissen angeglichene Darstellung der Innenräume fordert geradezu die Frage nach der perspektivischen Konstruktion heraus. Das Ergebnis einer genauen Analyse der einzelnen Räumlichkeiten ist folgendes: Die Tiefenebenen sind selbständig entwickelt, d. h. ihre Orthogonalen schneiden sich in verschiedenen Fluchtpunktbezirken. Diese Bezirke liegen in verschiedener Höhe zur unteren Rahmenleiste, d. h. die perspektivische Darstellung weist mehrere Horizonte auf. Die Fluchtpunktbezirke der Fuſsböden liegen hoch in unmittelbarer Nähe der seitlichen Rahmenleisten oder ihrer Verlängerungen, teils innerhalb der Bildfläche (Geiſselung), teils auſserhalb derselben (Verkündigung). Eine „systematische Gruppierung“ der Bezirke läſst sich nicht feststellen. Die Tiefenlinien sind in engste „perspektivische Beziehung“ zum Rahmen gesetzt. Die Schnittlinie des Fuſsbodens mit der Seitenwand läuft unmittelbar aus der Rahmenleistenecke hervor, d. h. die Raumvertiefung setzt perspektivisch sofort am Rahmen ein, so in allen Innenräumen, wie auch auf der Anbetung der drei Könige, wo die Schnittlinie der seitlichen Ebene mit dem Fuſsboden der Hütte durch eine Backsteinschwelle markiert ist; desgleichen auf der Kreuztragung und (nicht ganz so deutlich) auf der Geburt. Wir erkennen in dieser Diagonalanordnung, der die seitlichen Begrenzungsebenen unterworfen sind, das alte primitive raumtechnische Mittel der „Schrägstellung“ auf einer höheren Entwicklungsstufe wieder: die diagonal gestellten Teile sind mit dem Rahmen als dem festen Ausgangsglied des Bildraumes verkettet.

Die perspektivische Zeichnung des Fuſsbodens scheint nach dem Augenmaſse gefertigt zu sein, wenigstens läſst sich eine Distanz, die

für die gesamte Bodenfläche gültig wäre, nicht feststellen. Immerhin ist für gewisse Partien eine fast mathematisch genaue Anlage erzielt. Der Fliesenboden des Vorraumes auf dem Verkündigungsbilde hat aufserdem einen besonderen Fluchtpunktbezirk gegenüber dem des Hauptraumes. Schon aus diesem Umstande erhellt die Unmöglichkeit einer einheitlichen Distanzkonstruktion.

Was nun die Frage nach der Lichtführung anbelangt, so ist zunächst festzustellen, dafs zwei Lichtquellen angenommen sind: einmal fällt das Licht — und dies gilt für sämtliche Bilder — von rechts her ein. Für die Innenräume, mit alleiniger Ausnahme des Gewölbes der Geifselung, ist aufserdem eine zweite, hinter der Rückwand befindliche Quelle gewählt, deren Licht durch die Fenster einfällt. Die erstere Lichtquelle ist die für die Modellierung der Figuren mafsgebende, die zweite hingegen verdankt wohl ihr Dasein mehr einem künstlerischen Bedürfnisse des Malers, den Erscheinungen des einfallenden Sonnenlichtes nachzugehen. Getreulich hat er die sich an den Fensterklappläden und Fensterbänken ergebenden Schlagschatten wiedergegeben. Und dies ist charakteristisch: der so sorgsam auf den klaren, durchsichtigen Aufbau seiner Innenräumlichkeiten bedachte Meister interessiert sich nur für scharf einfallendes und als solches mit zeichnerischen Mitteln ohne Schwierigkeit wiederzugebendes Licht. Er malt das Licht nur insoweit, als es sich seinem auf das Konstruktive gerichteten Sinne einfügen läfst[1]). Den eigentlich charakteristischen Lichtverhältnissen des Innenraumes ist er nicht nachgegangen. Unser Maler füllt mit kühlem, dünnem Farbenauftrag seine Ebenen und Flächen „kolorierend" und trennt sie so klar von einander, und wo er sie verdunkelt, tönt er sie nach einem indifferenten Gelbbraun zu ab: er ist mehr konstruierender Zeichner als Maler. — Zum Vergleiche hiermit wolle man sich die farbig-lebendige Erscheinung der Wurzacher Altartafeln ins Gedächtnis rufen, auf denen das lebhafte, das unversöhnlich harte Aufeinanderstofsen der Farbenkontraste Hand in Hand mit dem Auf und Nieder reichster Ausdrucksbewegung in Gebärde, Miene und Architektur doppelt bewegend durchdringt. — Wir müssen uns gestehen, dafs ein eminenter Unterschied in den spezifisch malerischen Qualitäten zwischen den beiden Altären besteht, dafs zwei grundverschiedene Temperamente an ihnen tätig waren.

Wir treten, nachdem wir die Innenraumtechnik des Meisters bisher verfolgt haben, nunmehr dem Verhältnis und den Beziehungen der Figuren zu dem sie umgebenden Raume nahe. Betrachtet man unter

[1]) Vgl. oben S. 20 Anmerkung.

diesem Gesichtspunkte sämtliche Tafeln, so wird einem die unmittelbare Überzeugung: die Figuren stehen als vollrunde Körper mitten in ihrem Raume, d. h. sie setzen sich plastisch mit ihrer Umgebung auseinander und zwar im normalen Gröfsenverhältnis zu ihr. — Weiterhin stehen diese Figuren frei mitten in ihrem Raume. Dies ist erreicht durch die Wahl ihres Standortes in der Mitte des Fufsbodens, in einer mittleren Breitenzone, also nicht im Vordergrunde: es ist zwischen der unteren Rahmenleiste und dem Standorte der Figuren ein mehr oder weniger tiefes Stück des Fufsbodens frei gelassen (besonders deutlich auf der Verkündigung, Geifselung, Dornenkrönung, sowie Geburt und Kreuztragung). Das Auge gleitet von der Rahmenleiste als der festen tektonischen und neutralen Ausgangsgröfse über diese freie Zone hin in die Tiefe, indem es sich bei der räumlichen Abtastung der auf dem Boden verteilten Blumen, Gewandstücke, Rutenreiser und Steine als Stützen bedient. Die gerade in jenen Zeiten so häufige Anwendung des gemusterten Steinfufsbodens ist aus dessen raumerzeugenden Eigenschaften zu verstehen: die Fugenschnitte der Quadersteine bilden einmal Tiefenlinien, die von vorn nach hinten zueilen, — anderseits Breitlinien (Brachialen), die eine zur Bildfläche parallele Breitenausdehnung bilden und gleichzeitig eine perspektivisch gliedernde Einteilung der Tiefenlinien hervorrufen. Diese Breitlinien, sowie die besonders in den Niederlanden oft so überaus reiche Musterung dieser Fufsböden, dienen — abgesehen natürlich von ihrer Schmuckwirkung — zu weiter nichts anderem als jene Lilien am Boden des Verkündigungsraumes: orientierende Stützen des Auges während der Tiefenabtastung zu sein. Nebenbei sei hier bemerkt, dafs die nüchterne schmucklose Beschaffenheit der Fufsböden des vorliegenden Altares ein intensives Licht auf die künstlerische Gesinnung und das Wollen ihres Verfertigers wirft, dem es nur auf das organische gegenseitige Durchdringen von Breite und Tiefe, d. h. auf Raumillusion ankam und der sich hierzu mit den theoretisch einfachsten und konstruktiv prinzipiellen Mitteln begnügte, auf jede andere zum rein Malerischen hinneigende Zutat aber verzichtete. — Hierzu erinnere man sich der oben erörterten Tatsache, dafs die einzige, Tiefe bildende Seitenwand von der Rückwand durchdrungen wird, die durch die weite Tür hindurch als zur Seite weiterlaufend sichtbar wird: auch hier ein Durchdringen der Tiefen- und der Breitenelemente, jedoch zugunsten der letzteren.

So schmucklos und nüchtern der Fufsboden auch sein mag, so ist nirgends ein Anlauf zu einer malerischen Wiedergabe stofflicher Eigenart und Besonderheit auch bei den Figuren genommen; allein auf deren Plastik und Räumlichkeit war der Meister bedacht; das war sein Wollen.

Gelegentlich der Betrachtung der perspektivischen Grundlage der Innenräumlichkeiten war die Untersuchung auf die Tatsache gestoßen, daß die Seitenkulisse diagonal gestellt und die Schnittlinie dieser Ebene mit dem Fußboden zu der Ausgangsecke der Rahmenleisten in engste Beziehung gesetzt ist. Das gleiche an den Rahmen sich anschließende Kompositionsverfahren waltet in den Figurengruppen. Gewisse Teile derselben sind so geordnet, daß sie eine Richtungslinie ergeben, die von der gleichen betonten Rahmenecke zu den Hauptfiguren läuft. Z. B. auf der Verkündigung: die beiden diagonal hingestreuten Lilien führen das Auge zu dem Standort der Maria, deren geschwungenes Gewand den Blick weiterleitet. Das „flossenartig" nachgezogene rechte Bein des Engels dient derselben Aufgabe; das weiße Gewand des knieenden Apostels am Sterbebette der Maria läuft in die Ecke aus; genau ebenso das linke Bein des Folterknechtes der Dornenkrönung, sowie die Parallelanordnung des rechten Beines und der Gewandung des knieenden Königs der Anbetung — und ähnlich auf allen übrigen Bildern. Durch dieses Kompositionsmittel werden die Figurengruppen in der bewußten Rahmenecke mit dem umgebenden Raum, der ebenfalls zu der gleichen Ecke in kompositorischer Beziehung steht, verknüpft, d. h. die Erscheinungen auf der Fläche sind aneinander und an das feste Gefüge des Rahmens gebunden, dadurch aber erscheint der Ausschnitt als gewollt, bewußt und absichtlich. Jedes Zeichen von Zufälligkeit ist ihm fremd. — Die Figuren sind, auf die geringste notwendige Zahl beschränkt, im Maßstabe ihrer Größe der der Innenräume angeglichen. Es ist auffällig, daß die Gestaltengruppierung vorwiegend in einer Schicht gehalten ist, d. h. die Einzelfiguren sind nebeneinander parallel zur Bildfläche geordnet. Man könnte meinen, daß hierin ein Rest flächenhaften Sehens zu erkennen sei. Nun hat aber Schmarsow[1]) die Figurenkompositionen genau analysiert und die Tatsache erkannt, daß der Charakter der Gestalten ein plastischer ist, daß jedoch in der Anordnung derselben durchaus die Reliefökonomie zugrunde liegt, d. h. eine Verbindung von Plastik und Fläche, denn im Relief sind die körperlichen Gebilde an die Fläche des Grundes gebunden. Und Anklänge daran finden sich deutlich in den Figurenkompositionen. (Vgl. ganz besonders Verkündigung, Geburt, Kreuztragung, Anbetung und Marientod). Es sind also zwei künstlerische Empfindungsweisen ineinander verwoben: einmal die räumliche, auf das Dreidimensionale bedachte und zum anderen die flächige, die in ihrem schichtigen Nebenordnen als von der Reliefkunst herkommend deutlich

[1]) Schmarsow, die oberrheinische Tafelmalerei und ihre Nachbarn Kap. II S. 33f.

sich verrät. Deshalb ist Schmarsow der Meinung, daſs die Figurenkompositionen als solche auf plastische Vorlagen zurückgehen, die wahrscheinlich vor dem Sterzinger Altare liegen, — die Behandlung des Raumes jedoch die „spezifisch malerische“ Zutat des Tafelmeisters sei[1]). Ob nun die Kompositionen sich an vorhanden gewesenen plastischen Vorlagen unmittelbar anlehnt oder ob die Verwandtschaft nicht vielmehr auf eine Schulung des Malers in der Werkstatt eines Bildhauers oder einer Bauhütte zurückzuführen ist, läſst sich nicht feststellen. Ich bin geneigt, mich der letzteren Ansicht anzuschlieſsen. Denn die Verkündigungsgruppe z. B. lehnt sich so eng an das gleiche, dem Rogier v. d. Weyden zugeschriebene Bild in München an, daſs eine Kenntnis dieses Werkes bei unserem Maler unbedingt vorauszusetzen ist. Auch der Innenraum erscheint, allerdings bedeutend abgewandelt, in der Hauptsache auf der Sterzinger Tafel wieder[2]). Wäre ein plastisches Vorbild schon dagewesen, so wäre der niederländische Einfluſs bei dem Autor dieses bereits anzunehmen, doch wird es sich zweifellos um ein freies Umformen des niederländischen Eindruckes durch den Maler der Sterzinger Tafeln unter plastischen Gesichtspunkten und Einflüssen zu einer statuarischen Gruppe handeln. Bedeutsam hierfür ist die Umbildung des niederländischen Faltencharakters in die wenigen, aber äuſserst sprechenden, gemessenen und geschwungenen parallelen Züge.

Zur Frage nach dem Urheber der beiden Altäre.

Nachdem ich im Vorhergehenden den Charakter der Innenräume, ihre Struktur und ihre Technik, sowie die organische, kompositionelle Verbindung derselben mit der Figurengruppe dargelegt habe, sollen nun die Innenräume der beiden, mit dem Namen Hans Multscher inschriftlich oder urkundlich verknüpften Altäre von 1437 und 1458 gegeneinander gestellt werden.

Bereits während der Analyse der Sterziger Altartafeln habe ich auf tief einschneidende Grundgegensätze hingewiesen. Diese sind: 1437 wird die Schauseite eines Hauses gegeben,hinter der der szenische Raum angeschoben ist. Die einheitliche kompakte Masse der Figuren, die in sich einschichtig gestaffelt ist, wird durch überschneidende Architekturteile

[1]) Zum Stil der Bildarchitektur vgl. Kap. I S. 18 f., sowie Schmarsow a. a. O. und Grisebachs erw. Aufsatz.

[2]) Über die näheren Einzelheiten und Gleichheiten vgl. Schmarsow und Stadler a. a. O. — Ich möchte nur noch auf die beiden Bilder gemeinsame Tendenz aufmerksam machen, den Innenraum möglichst hoch zu gestalten: der Niederländer vermeidet einen horizontalen Deckenabschluſs durch ein Tonnengewölbe, der Ulmer Meister durch Weglassen jeder abschlieſsenden, bedrückenden Verdeckung. — Vgl. unter S. 51.

zurückgeschoben. Der Charakter der Figurenkompositionen macht eine vollendete Raumwirkung unmöglich. Der Hauptraum ist nach hinten durch angeheftete Nebenräume erweitert, die selbst wieder in ihrer Anordnung wie im Wechsel der Horizonte dem Prinzip der Symmetrie und des Rhythmus unterworfen sind. Wir können nicht umhin, aus der Erkenntnis des vielgestaltigen Apparates der bildtechnischen Mittel zu schliefsen, dafs der Meister von 1437 im Vollbesitze aller im Verlaufe des 14. Jahrhunderts gemäfs mittelalterlichen Kunstwollens entwickelten Mittel war, mit denen er sich eine staunenerregende Formensprache gebildet hat. In seinem Können und seinem Wollen lebt das spätgotische Element, d. h. Ausdruck in Linie und Farbe, lebendigstes und heftigstes Anspannen, ja Überspannen aller Bildteile zu gesteigertster eindringlichster Mimik — und es ist nichts von Beharrung, Stockung, Ruhe, Monumentalisierung, nichts von alledem zu spüren, was auf ein getreuliches Nachempfinden und Nachbilden eines gröfseren, einheitlich zusammenhängenden Komplexes von Erscheinungseinzelheiten (z. B. des Menschen in seiner Beziehung und seinem Verhältnisse zum Innenraume) schliefsen liefse. — Dies aber ist die unumgänglichste Voraussetzung der Sterzinger Innenräume, wie dargelegt wurde, und dies ist die Grofstat des niederländischen Kunstgebietes gewesen, dem Zusammenhange und der Wechselbeziehung aller Dinge mit dem menschlichen Subjekte künstlerischen Ausdruck, d. h. dieser neuen Weltanschauung die neuen adäquaten technischen Mittel verliehen zu haben. Wie ein Evangelium wurde die neue Sprache in Deutschland aufgenommen, wo der Boden für die Keime der vom Westen herkommenden „nordischen Renaissance“ bereit war. Und der Maler der Sterzinger Innenräume ist ohne diesen niederländischen Einschlag in sein deutsches Blut nicht zu denken: er mufs selbst in jenen Kunstzentren gewesen sein. Wie und in welch näheren Beziehungen er zur niederländischen Kunst steht, ist von Schmarsow eingehend geprüft worden.

Haben wir im Maler des Sterzinger Altares einen Künstler vor uns, dem die neue Sprache durchaus in Fleisch und Blut übergegangen ist, so stellt sich der Meister von 1437 als der Vertreter der älteren, mittelalterlichen, spätgotisch-mimischen Ausdruckskunst uns dar, deren Tendenzen, in denen dieser reif geworden ist, er mit gesteigerster Kraft, ja mit einem gewissen Fanatismus an seine technische Sprache bindet.

Nach alledem ist es mir nicht möglich, die Persönlichkeiten der beiden Meister zu identifizieren: ich bin vielmehr an Hand der in dieser Studie niedergelegten Beobachtungen zu der Überzeugung gelangt, dafs die beiden Meister nichts miteinander zu tun haben. Es ist eine psychologische Unwahrscheinlichkeit höchsten Grades, dafs ein derart

reifes, entwickeltes und ausgeprägtes Temperament, wie es der Meister von 1437 ist, durch die Berührung mit der niederländischen Kunst sein Wollen so absolut und so diametral entgegengesetzt hätte verändern können. Der Meister von 1458 gehört nach meiner Überzeugung der folgenden Generation an, die bereits in ihren frühesten Lehrjahren sich die neue niederländische Formensprache völlig assimiliert hat. Der Meister von 1437 gehört den treibenden Motiven seiner Kunst nach durchaus auf die Linie, auf der u. a. Lukas Moser einzureihen wäre, — seinem besonderen Stilgepräge nach jedoch dem Kunstgebiet des Alpenkreises an; die eindringliche, drastische, oft so schroffe und krause Sprache läfst sich in Miniaturen und Tafelbildern dieses Kreises bis weit ins 15. und 16. Jahrhundert nachweisen. Der als charakteristisch für Ulm bekannte Ortsstil hat mit dieser Sprechart unmittelbar nichts zu tun.

Die Anhänger der Ansicht nun, dafs der Urheber der beiden Altarmalereien ein und dieselbe Person sei, also diejenigen, die demnach die radikale, fundamentale Stilwandlung dieses einen Meisters für möglich halten, haben die zweifellos früher zusammengehörigen Tafeln der Kreuzigung und des Todes Mariä in Karlsruhe, des Zuges der heiligen drei Könige und der Grablegung Christi in Stuttgart[1]), sowie zwei weitere Tafeln mit je drei Heiligen ebendaselbst (ca. 1450 ff.) als vermittelnde Zwischenglieder angesehen. Indessen gehören diese Bilder ihrem ganzen Charakter nach vielmehr dem bereits ausgeprägten, auf das Plastische und Körperliche, Monumentale gerichteten Stil des Meisters von 1458 an. Auch die dünnen, ausgeblichenen Farben stimmen ganz zu diesen. Die Berührung mit der westlichen Kunst ist ebenfalls bereits vollzogen[2]). Am augenfälligsten ist der Zusammenhang in der Marientodszene; nur dafs auf dem Karlsruher Bilde die Raumangabe auf den Fufsboden und das Bett als partes pro toto beschränkt ist. Wichtig jedoch für das Thema dieser Studie ist die der Bildfläche parallele Stellung des Bettes auf den Tafeln zu Karlsruhe und Sterzing, die eben eine anders begründete und gerichtete Raumempfindung zur Voraussetzung hat, als sie der Meister von 1437 besafs. Dafs der Bildeindruck des Sterzinger Marientodes im Vergleich zur Raumwirkung der übrigen Tafeln ein auffällig flächiger ist, mufs der mit dem Gegenstand dem Meister gegebenen Notwendigkeit zugeschrieben werden, eine sonst ihm ungewohnte Vielheit von Personen (14) auf der Bildfläche, deren Mafse sicherlich auch vorgeschrieben waren, unterzubringen. Die Folge ist ein Überhöhen, ein die Raumwirkung durchkreuzendes Hervortreten der auch den übrigen Bildern inneliegenden Höhendimension.

[1]) Baum: Taf. 12 — 15.

[2]) Schmarsow: Zu Hans Multscher, Rep. f. Kunstwissenschaft XXVI.

Die Stuttgarter und Karlsruher Tafeln gehören ihren stilistischen Grundlagen nach als zeitlich voranliegende Werke dem Meister von 1458 an, den ich an Hand des Charakters der Innenraumbildung von dem Meister von 1437 trennen mufs. Nun ist der Wurzacher Altar zweimal mit dem Namen „Hans Multscher“ und „Hans Muoltscer“ bezeichnet[1]), der Sterzinger Altar aber urkundlich[2]) mit dem gleichen Namen verbunden. Dieser Hans Multscher ist jedoch sonst nur als Bildhauer bekannt. Er wird 1427 als solcher und als steuerfreier Bürger, 1431 als Bildmacher und geschworener Werkmann an der Münster-Bauhütte erwähnt, er datiert und signiert 1433 die mit Skulpturen geschmückt gewesene Kargnische im Ulmer Münster. Nehmen wir hierzu noch die Tatsache der zünftigen Trennung des Bildhauer- und des Malergewerbes, so müssen wir, solange dieselbe nicht durch nachgewiesene, insbesondere für den Ulmer Kreis gültige Ausnahmen entkräftet wird — den Maler und den Bildschnitzer des Altares von 1459 von einander trennen; letzterer kann folglich auch nicht der Maler von 1437, derselbe mufs vielmehr eine andere Person gewesen sein, die wir sonst noch nicht kennen[2]). — Bezeichnen aber die Inschriften von 1437 wirklich den Maler, so mufs dieser ein anderer Hans Multscher als der Ulmer Bildhauer und Altarmeister des Sterzinger Altares von 1458 sein. Ich bin jedoch vielmehr zu der Annahme geneigt, dafs die Inschriften den Übernehmer des ganzen Altares bezeichnen, also etwa einen Bildhauer — dann wird derselbe, aller Wahrscheinlichkeit nach, auch der Übernehmer und Bildschnitzer von 1458 sein, von dem die Urkunden reden. Die Möglichkeit einer Annahme blutsverwandtschaftlicher Beziehung der einzelnen Meister zueinander liegt sehr nahe, da eine solche immer das intimere Durchdringen von malerischen und plastischen Tendenzen, wie solche ja in den Figurenmalereien von 1458 offensichtlich zutage treten, gewährleistet. Eine endgültige Lösung dieser Frage ist jedoch vorläufig auf Grund des vorhandenen Urkundenmaterials noch nicht möglich.

[1]) Vgl. die erwähnte Abhandlung von Friedländer.

[2]) Vgl. J. L. Fischer: Ulm (Ber. Kunststätten Bd. 50) S. 91 ff., S. 128 und bes. S. 67 ff. — Vgl. aufserdem Schmarsow zu Hans Multscher im Rep. f. K. XXVI S. 505 bis 507. — Bach: Im Arch. f. christl. Kunst 1902. — Probst: Ebendort 1903 (Über die Stellung der H. M.' Werkstätten zu den Flügelaltären im südlichen Deutschland). — Reber: H. M. von Ulm. Sitzungsberichte der philos-hist. Kl. d. Kgl. Bayr. Ak. der Wissenschaften 1898 Bd. II. Weitere Literatur zu dieser Streitfrage bei Stadler a. a. O. S. 101 und 102, Anm.

Kap. 3.

Hans Schüchlins Altar in Tiefenbronn von 1469.

Zehn Jahre nach dem Sterzinger Altar schuf Hans Schüchlin für Tiefenbronn einen Altar, von dessen Tafeln die Verkündigung für diese Studie in Betracht zu ziehen ist[1]).

Der Innenraum wird von der mit einer Tür durchbrochenen linken Seitenwand und der Rückwand umfaſst, die mit einer breit gelagerten, durch eine eingestellte Säule halbierten Fensteröffnung versehen ist. Oben wird der Raum von einer Decke abgeschlossen, deren Balken — sie lagern auf profilierten Konsolen an der linken Seitenwand — parallel zur Bildfläche verlaufen. Nimmt man einzig und allein das von Ebenen begrenzte kubische Gebilde in Betrachtung, so ist die Identität des Raumtypus mit dem der Sterzinger Verkündigung einleuchtend: hier wie dort die gleichen Begrenzungsebenen, hier wie dort ist die Seitenwand mit einer rechteckigen Tür, die Rückwand mit Fenstern durchbrochen. Waren es in Sterzing auch zwei getrennte, selbständige Fenster, so sind diese in Tiefenbronn zusammengezogen und die eingestellte Säule ist gleichsam der Rest der Zwischenfenstermauer. Hier wie dort läuft längs der Rückwand eine Bank entlang, und das darauf liegende Kissen ist das gleiche mit 4 Quasten verzierte, das sich auf der Sterzinger Fensterbank vorfindet.

Diese Ähnlichkeiten können unmöglich zufällige sein. Vielmehr muſs Schüchlin irgendwie Kenntnis von der Sterzinger Raumgestaltung gehabt haben. Dennoch aber sind gröſsere Abweichungen innerhalb des gleichen Schemas festzustellen, die Aufschluſs über das Wollen des Meisters geben.

---

[1]) Abbildung: Kunsthistor. Gesellschaft für phot. Publikation 9. Jhrg. Taf. 15—22. Die Abbildung bei Baum a. a. O. Taf. 28 ist fälschlich oben beschnitten.

Da ist zu allererst auf das Vorhandensein eines oberen Raumabschlusses aufmerksam zu machen, der, wie wir sahen, auf der Sterzinger Tafel nur durch die drei an der Rückwand unmittelbar unter der Rahmenleiste angebrachten Balkenlager als vorhanden angedeutet wird. Hier aber ist die Decke — wenn auch in starker Verkürzung — gegeben, und damit ein Unterschied in der ästhetischen Wirkung bestimmt: Der Raum ist oben begrenzt und wird dadurch belastet und gedrückt. Von einem freien Sich-Ergehenkönnen des Auges in die Höhe ist keine Rede: es findet vielmehr Widerstand. Weiter ist die Richtung der Deckenbalken eine völlig andere. Sie laufen von der linken Seitenwand parallel zur Bildfläche und werden von der rechten Rahmenleiste überschnitten. Der Grund dieser Änderung mag wohl in dem naheliegenden Bedürfnis liegen, einen unmittelbaren Anschluſs an die Richtung der oberen Rahmenleiste zu gewinnen, denn es wird die Schwierigkeit eines genügend befriedigenden Abschlusses vermieden, die sich unabweisbar ergibt, wenn die Balken aus der Tiefe nach vorn zu eilen und sich an der Bildfläche totlaufen müssen; ist dies aber der Fall, so ist meistens auch der Innenraum hinter eine gemalte umgrenzende und einfassende Architektur, etwa hinter eine Arkade oder dergleichen gestellt. Vgl. hierzu die Decke des Pfingstwunders und des Marientodes am Wurzacher Altare von 1437, für das Gegenteil die Dornenkrönung von 1458.

Noch eine wesentliche Abwandlung des Raumtypus gegen 1458 sei erwähnt. Hier wie dort zwar ist in die einzige Seitenwand eine rechteckige Tür gebrochen, aber im Tiefenbronner Verkündigungsraume ist sie hinter dem eingetretenen Engel geschlossen, im Sterzinger weit offen, und der Engel steht mitten in ihr. Wurde auf dem Sterzinger Verkündigungsbilde der Engelflügel von der Türlaibung überschnitten, so ist auf dem Tiefenbronner der Engel ohne jede kompositionelle Beziehung zur Tür und damit aufserhalb jedes Zusammenhanges mit einem seitlich angebrachten Nebenraum (wie 1458) d. h. aber: der Raum ist nicht zur Seite hin ausgeweitet, die Tür geschlossen; der szenische Raum ist nach dieser Seite hin abgeschlossen und begrenzt. Das Auge des Betrachters muſs, statt aus dem Hauptraume auszutreten, innerhalb dieses seinen Weiterweg suchen.

Wenden wir uns sofort der gegenüberliegenden Partie im Bilde zu. Es fehlt wie in Sterzing eine rechte Seitenwand, aber Schüchlin hat einen gröſseren Pultschrank hingestellt, der schräg in den Raum gesetzt vollauf die Funktion einer seitlichen Kulisse erfüllt. Also wird das Auge abgefangen und in eine bestimmte Richtung geleitet: die Decke, die beiden Seitenkulissen (Wand und Schrank) und der Fuſs-

boden weisen das Auge zur Tiefe hin, d. h. zur begrenzenden Rückwand. Nach alledem könnte man im Vergleiche zum Sterzinger Raumbilde, wo wir ja ein seitliches Sich-Ergehen des künstlerischen Raumempfindens feststellten, in Tiefenbronn zunächst von einer bedeutenden Konzentration, einem allseitigen Festhalten des Auges innerhalb dieses einen Hauptraumes sprechen. Nun aber ist die Rückwand durch die viel größere und breitere Durchbrechung in ihrer stofflichen Widerstandsfähigkeit sehr herabgesetzt, die geschlossene Mauermasse trägt mehr den Charakter einer Brustwehr, wie sie in Loggien anzutreffen sind. Hinter dieser also durchbrochenen Rückwand befindet sich nun kein neutraler, raumfeindlicher Goldgrund, wie in Sterzing, sondern eine weite Landschaft; ein Flußtal mit Bergen, Bäumen, Wiesen, Wasser, Schiff und Felsen. Und überlassen wir uns der Führung der landschaftlichen Kompositionselemente, so finden wir dasselbe Spiel wieder, das bereits der Innenraum mit unserem Auge trieb: wir gehen springend von Stufe zu Stufe, von Kulisse zu Kulisse in die Tiefe hinein bis an die hohe Linie des letzten Horizontes. — Ich glaube, der Meister hat nicht umsonst die beiden Figuren wieder mehr nach vorn gerückt, als es in Sterzing der Fall ist: sie sind, durch Farbe und Linienführung ausgezeichnet, die festen Ausgangsgrößen der ganzen der Tiefe zustrebenden Raumgestaltung und der Augenführung!

Bei weitem hat der Rahmen nicht mehr so einzig und allein die Rolle und Funktion der Ausgangsgröße auszuüben wie in Sterzing. Der Raum, ebenfalls als Ausschnitt einer menschlich vertraut erscheinenden Wirklichkeit gebildet, ist lockerer mit dem Rahmen verknüpft; die Schnittlinien der einzelnen Ebenen laufen nicht von einer Rahmenecke aus, suchen also mit dieser keine Fühlung in kompositioneller Hinsicht zu gewinnen. Auch das energische Ansetzen der Seitenwand an der Rahmenleiste und ihr jähes Hineilen von dieser aus in die Tiefe kehrt nicht wieder. — Vielmehr ist dieser Wand gleich beim Beginn die Tiefenwirkung durch den Vorhang genommen, der sich in seinen Bewegungslinien durchaus dem Kontur des Engels anschließt. Die strenge, herbe, nüchterne, verständliche Raumkomposition, die straffe, klare Struktur ist einer freieren, lockereren Bildungsart gewichen. Eine leise Verschiebung in der Bewertung und Bedeutung des Innenraumes für die Darstellung ist eingetreten; ein leichtes Anklingen an das mehr Zufällige, das Konstruktive Verschleiernde ist bemerkbar. Die Entwicklung hat einen Schritt über die Stufe hinausgetan, die das Sterzinger Bild bedeutet: der Innenraum und seine Ausstattung bewegt sich in der Richtung auf mehr stillebenartige Behandlung. Und ein geringer Einschlag dieser der Wirklichkeit und dem Nebeneinander der Dinge

im Einzelnen ihrer Erscheinungen zugeneigten Gesinnung — also nicht so sehr dem Nachempfinden und Nachkonstruieren der Grundeinheiten, wie es in der Reduktion des Innenraumes auf die nüchternen und klar aufgezeigten Begrenzungsflächen und Ebenen des Sterzinger Gemäldes zugrunde liegt — ist deutlich wahrzunehmen in der reicheren malerischen Ausstattung des Raumes: dies zeigen der geschnitzte Pultschrank, der Türvorhang, reich belebt mit Falten, die sich überschneiden, die Kapitelle der Säulen, die bunten Mauersteine in der Wand und die gemusterten Fliesen des Bodens — anstelle der glatten Fläche und des nüchternen Quadratnetzes in Sterzing. Hierzu wolle man die Falten und das lebhafte Spiel ihrer Motive miteinander in den Gewandungen und die liebliche, freundliche Landschaft in Betrachtung ziehen.

Nach dem Bisherigen liegt die Eigenart und Bedeutung des Meisters darin, daſs er das zweifellos vom Sterzinger Meister überkommene Raumschema innerlich ausgestaltet hat und anstatt die Breitenausdehnung zu bevorzugen, den wichtigen Schritt zur Tiefe getan hat.

Die Figuren des Engels und der Maria, breit behandelt und reich belebt, sind innerhalb des unruhigen Kontures durch die Kurvatur ihrer Stoffmassen, durch Wurf und Anordnung der Faltenzüge und Säume zu einer geschlossenen Gruppe zusammengefügt. Wie hier, so sind auch die Figuren der übrigen Marienlebentafeln zu einfachen, der Bildfläche nach einschichtig sich ausbreitenden Gruppen zusammengestellt. Und zwar in pyramidalem Aufbau[1]). Die Verkündigungsgruppe ist nicht wie im Sterzinger Bilde durch den Linienzug und die Kompositionsrichtung mit dem Rahmen verknüpft, vielmehr ist ein näheres Berühren der Figuren mit ihm vermieden worden. Die Leisten schneiden nie Teile der Gestalten ab: die Gewänder weichen dem Rahmen aus, und breiten sich an ihm entlang aus. So an der Geburt der Maria und dem linken König der Anbetung. Die Gestalten sind völlig unabhängig vom Rahmen. Dadurch aber ist auch die Bildwelt von der Aufsenwelt des Beschauers losgelöst: denn der Rahmen ist das vermittelnde, begrenzende wie verbindende Zwischenglied zwischen beiden. Das Gefühl des Eintretenkönnens in den Bildraum wird vor der Tiefenbronner Tafel nicht ausgelöst. Zudem sind die Figuren, wie erwähnt, bedeutend nach vorn gerückt, und nur ein schmaler Streifen des Bodens ist frei geblieben. Die Figuren — aller Tafeln! — richten sich im szenischen Vordergrunde des Innenraumes auf und bieten so dem Auge, gleich wenn es anfängt, die Tiefe abzumessen, energischen Widerstand. Zudem nehmen sie

[1]) Dies gilt jedoch nur von den Tafeln des Marienlebens und nicht von den Passionsszenen, in denen ein anders gerichteter Geist disponiert hat.

einen beträchtlichen Teil der verfügbaren Fläche ein, und ihr Gröfsenverhältnis zum Raume, etwa zur Türe links, ist ein ziemlich hohes; denken wir uns den Engel gerade aufgerichtet, so wird er nur knapp durch die Tür gehen können. Dadurch aber, dafs der Vordergrund fast ausschliefslich den Figuren eingeräumt ist, diese uns also hierdurch betont und besonders bewertet erscheinen, mufs notgedrungen der eigentliche Raum zurücktreten, da es seiner Bildung nach ihm nicht gelingen kann, die Figuren allseitig zu umfassen: er tritt wortwörtlich von der Bildfläche in den Hintergrund zurück. Im Vergleich zu der intensiven Eindringlichkeit der Sterzinger Raumwirkung ist diese hier gedämpft, gemäfsigt, ja fast möchte man sagen folienhaft. (Vgl. Geburt und Anbetung). Denn trotz der oben erwähnten freieren konstruktiven Behandlung und mehr malerischen Bildung kann der Raum nicht gegen die allzu mächtigen Figuren aufkommen: er tritt zurück und schliefst die Figuren nach hinten zu ab. Das kühne, luftige Mittendrin der Gestalten gilt hier nicht; Raum und Mensch erscheinen lose miteinander verknüpft und in lockererem Zusammenhang als in Sterzing.

Die kleine, freie Zone Fufsboden dient auch mehr der Angabe des Standortes der Figuren und kommt also nur mittelbar der Darstellung des Innenraums zu gute. Der Fufsboden besteht, wie bereits erwähnt, aus hellen und dunklen Fliesen. Die durchgeführte Musterung läfst sich nicht sofort klar überschauen[1]). Die dunklen Steine in ihrem auffälligen Gegensatz zu den hellen haben hier die Aufgabe der Flächengliederung zu erfüllen, die wir gelegentlich der Betrachtung der auf dem Boden der Sterzinger Verkündigung scheinbar regellos hingestreuten Lilienblüten streiften. Äufserst wichtig ist einmal, dafs sich die Anordnung der dunklen Steine ungefähr der Umrifslinie der Gruppe anschmiegt, und dafs zum anderen in annähernd gleichen Abständen voneinander einige hart auf der Rahmenleiste aufsitzen. Sie erfüllen dadurch die Betonung des vordersten Grundes, wie die Rasenstücke, Kräuter, Steine, Löcher[2]) oder die Mütze und der Engel auf den übrigen Tafeln.

Über die perspektivischen Grundlagen will ich mich kurz fassen. Sie sind die gleichen wie die des Sterzinger Meisters: also getrennte Behandlung der einzelnen Raumebenen mit verschiedenen Fluchtpunkt-

[1]) Es handelt sich um ein kompliziertes Schachbrettmuster, wie ein solches in anderer Variation auch auf dem Fliesenboden in der „Handwaschung des Pilatus“ sich findet.

[2]) Es scheint, dafs dieses technische Mittel ebenfalls der niederländischen Praxis entstammt, vgl. Rogiers Anbetung (München) und besonders den Bladelin-Altar in Berlin.

bezirken. Nur insofern ist eine Weiterentwicklung festzustellen, als einmal der Fluchtpunktbezirk aller Tiefenlinien des Fußbodens ein relativ enger ist, ja als sich mehrere Linien in einem Punkte schneiden, der aber nicht für die anderen derselben Ebene Geltung besitzt. Dieser Bezirk liegt auf der oberen Rahmenleiste in geringem Abstande von der rechten gegen die Mittelsenkrechte des rechten Fensters zu. Wir hätten also einen hohen, weit über den Köpfen der Figuren liegenden Horizont, d. h. es herrscht im Bildraume starke Aufsicht. — Und zweitens gilt dieser hohe Horizont auch für den Bezirk der linken Seitenwand, der um nur ein Geringes darunter außerhalb des Bildes liegt[1]). — Das Licht fällt für alle Tafeln, sowohl der Marien- als auch der Passionsszenen gleichgeltend von rechts obenher ein und erzeugt Schlagschatten, die jedoch für das Loslösen der Figuren vom Boden von geringer Bedeutung sind. Selbstverständlich strömt ähnlich wie in Sterzing außerdem in den Innenraum durch die Fenster Licht ein, das jedoch für malerische Kunststücke nicht ausgenutzt worden ist.

Der Mickhausener Altar.

Im Museum der bildenden Künste zu Budapest sind zwei Altartafeln aus Mickhausen aufgestellt, die dem Hans Schüchlin zugeschrieben werden. Diese Bilder kenne ich nicht aus Eigenschau, sondern nur nach den Hanffstaenglschen Aufnahmen[2]); nach diesen läßt sich sicher so viel erkennen, daß die Kopftypen besonders der männlichen Heiligen der Innenseiten große Verwandtschaft mit denen des Tiefenbronner Altares haben. Die Ähnlichkeit der Typen der Außenseiten scheint mir jedoch geringer zu sein; außerdem sollen diese Außenseiten ziemlich stark übermalt sein, was sich stellenweise auch aus den Aufnahmen erkennen läßt.

Über die beiden erwähnten Außenseiten erstreckt sich die Darstellung eines Marientodes — in der ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert überlieferten Version[3]) dieses Themas, wonach Maria sitzend oder kniend im Kreise der Jünger stirbt.

---

[1]) Während am Sterzinger Altar alle Tafeln kompositionell von der Hauptachse des ganzen Altares abhängig sind, so ist dieses Prinzip in Tiefenbronn keineswegs klar durchgeführt. Der Verkündigungsraum „öffnet“ sich zwar nach rechts zu, ist also als linkes Flügelbild nach der Altarmitte gerichtet — dagegen läßt sich die Stellung der Bilder der Geburt und Anbetung in der Reihe der gesamten Tafelbilder nicht aus der Komposition derselben entnehmen. Dasselbe gilt von dem Heimsuchungsbilde und der Tafel mit Christus vor Pilatus.

[2]) Nach dieser die Abb. Baum: Taf. 36—39.

[3]) Vgl. oben S. 12.

Durch die Herkunft dieser Überlieferung ist von vornherein etwas in die Gesamtwirkung des Bildes gebracht, was das Verhältnis der Figurenkomposition zum umgebenden Innenraume bestimmt. Ich bitte, sich dessen zu erinnern, was über dieses Verhältnis an der Marientod- und Pfingstwundertafel des Wurzacher Altares (im 1. Kapitel) gesagt wurde. Denn die künstlerischen Grundlagen des Problemes sind, wiewohl die beiden Altäre beträchtlich auseinanderliegen, die gleichen: hier wie dort bilden den Grundstock, den eigentlichen Bildkristallisationskern gewisse feste Formeln, die aus einer andersgerichteten Kunstperiode übernommen wurden. Wir hatten sie als „dekorativ" bezeichnet, womit gesagt werden sollte, daſs die Tendenz auf die möglichst vollständige und möglichst gleichmäſsige Ausfüllung, auf eine Schmuckwirkung der Fläche gerichtet ist, — ein Eindruck, der durch die dekorative Einfassung architektonischer Bauglieder wie Säulen und Bogen verstärkt wird.

Diese nach der dekorativen Wirkung der Fläche orientierte Kunstrichtung — die nicht zufällig auch die Blütezeit des Wand-, Glas- und Teppichbildes heraufführte, — empfindet und formt in ihrem Sinne die Wirklichkeit um, also auch den Raum: sie bildet das Vorn zu einem Unten, das Hinten zu einem Oben um. Aus solchem Wollen sind die Kompositionsschemata entsprungen, die den erwähnten Bildern zugrunde liegen. Auf beiden Altären tritt nun dieses altertümliche Element unvermittelt in eine Umgebung — den Innenraum —, die aus anderem Wollen entstanden ist: dem auf Darstellung des Raumes und seiner Tiefe. Für diese Verquickung, für diesen Kompromiſs sind die beiden Altäre typische Beispiele, — Beispiele zugleich auch dafür, wie lange die Übergangsperiode dauert.

Der Innenraum des Mickhausener Altares ist ein frontal-symmetrisches, breites Gemach, das sich über die beiden Flügelflächen erstreckt. Nach vorn öffnet es sich durch zwei Rundbogen, die rechts und links auf Säulen, in der Mitte auf einer gemalten Konsole aufsitzen. Der Fliesenboden setzt mit einer gekehlten Stufe über den unteren Rahmenleisten ein[1]); er ist in einfacher Schachbrettmusterung gegeben und seine Fugenschnitte in starker perspektivischer Flucht[2]). Ebenso ist auch die flache Balkendecke perspektivisch verjüngt; diese Verjüngung ist nur nach der Wahrscheinlichkeit wie am Tiefenbronner Altar[2]) gebildet. — Eine auffällige Inkonsequenz ist dem Meister in der Zeichnung des Bettes widerfahren: der hölzerne

[1]) Vgl. hierzu S. 17 und auch S. 29.
[2]) Vgl. S. 44 f

Betthimmel ist höchst auffällig von der Schrägstellung der Bettstelle nach rechts zu abgebogen.

Dieses wohnlich ausgestattete Gemach ist an den beiden Schmalseiten geöffnet: nach links durch ein Rundbogenfenster in die Landschaft, die auch durch ein rechteckiges Fenster an der Rückwand der linken Bildhälfte hereinschaut, — auf der rechten Bildhälfte durch eine Rundbogentür in ein Nebengemach, das an seiner Rückwand ein Fenster mit Bank und Kissen hat und mit einem hölzernen Tonnengewölbe überdeckt ist. Die Fensterbank mit dem grofsen Quastenkissen fand sich bereits auf dem Tiefenbronner und dem Sterzinger Verkündigungsbilde. Der Hauptunterschied in der Ausweitungstendenz der szenischen Räume besteht darin, dafs sie am Mickhausener seitlich, am Tiefenbronner dagegen ausgesprochen nach hinten in die Tiefe gerichtet ist[1]).

Das Licht fällt von rechts und zwar mehr von oben her ein, wie an der Wand der interessante Schlagschatten des auf der rechten Zimmerhälfte herabhängenden Zieharmleuchters zeigt.

Der Gesamteindruck ist ein auffallend altertümlicher gegen den der Tiefenbronner Verkündigung — im Vergleich zu der dort erreichten Lösung könnte man von einem Rückfall in eine ältere Form der Raumdarstellung reden. Indessen darf man dabei auch hier nicht den Umstand vergessen, dafs der Meister eine sehr grofse Anzahl Figuren im Raume unterzubringen hatte. Es wiederholen sich dieselben Umstände, die die Wirkung der Innenräume am Sterzinger Altar so verschieden bestimmten — je nachdem der Meister nur wenige oder sehr viele Figuren zu „umraumen“ hatte, wobei er aufserdem an alte Traditionen gebunden war, an Formeln und Schemata, zu denen er notgedrungen greifen mufste. Dies zeigt ein Vergleich der Verkündigung und ihrer fabelhaften Raumwirkung mit dem Marientode, auf dem durch das unvermeidliche Zusammenschieben und Drängen, durch das Staffeln der 15 Figuren eine Raumwirkung fast völlig ausgeschaltet wird.

[1]) Vgl. S. 42 f.

Kap. 4.

Der Innenraum im Werke des Bartholomäus Zeitblom.

Es soll nun der Versuch gemacht werden, an Hand der überlieferten und allgemein anerkannten Werke den Innenraum des Bartholomäus Zeitblom zu charakterisieren.

Des Meisters Name wird 1484 zuerst in Ulm erwähnt. Um diese Zeit, vielleicht kurz darauf[1]) wird das früheste bekannte selbständige Werk: der Kilchberger Altar[2]) (Stuttgart, Gemäldegalerie) entstanden sein. Die zwei Flügel tragen auf ihren beiden Seiten Heiligengestalten, die als frei hingestellte und bemalte Statuen gebildet sind. Diese Gestalten sind ziemlich weit nach vorn gestellt, auf einem Fußboden, dessen Fugen schräg gegen den Altarschrein geführt sind, in gedachter Abhängigkeit von der Altarachse. Hinter den Figuren ist ein Brokatteppich gespannt. Als völlig dreidimensionale kubische Körper stehen diese Figuren da. Wir haben hier das Werk eines Mannes vor uns, dessen Wollen durchaus statuarisch gerichtet ist. Dazu stimmt auch das schmale Hochformat: es läßt nur Fläche für die frei errichtete Standfigur und für das zur lokalen Orientierung Allernötigste. Damit aber sind wir auf eine für Zeitblom äußerst charakteristische Tatsache gestoßen: auf allen seinen gesicherten und anerkannten Altarmalereien wird die Flügelfläche nicht horizontal in mehrere Felder gegliedert, sondern sie wird ganz in ihrem Hochformat zu einheitlicher Darstellung verwendet. — Haben wir nun zwar auf diesem Frühwerke keine eigentliche Innenraumdarstellung, so ist doch die Erkenntnis der statuarischen, monumentalen Richtung ein Fingerzeig. Bereits der Meister der Sterzinger Malereien verfolgte ganz ähnliche Ziele und suchte mit diesen das Problem des

[1]) Der Stuttgarter Katalog (Konr. Lange) setzt die Entstehung in das Jahrzehnt von 1480—1490.

[2]) Baum: Taf. 42–45.

Innenraumes organisch zu verschmelzen. Zeitblom jedoch verzichtet hierauf, indem er um seine Einzelstandfigur — die jener nicht verwendete! — nur eine allgemeine Lokalität mit dem künstlichen Tiefenabschluſs der Teppichfolie legte.

Auch auf dem nächsten Werke, dem Hausener Altar[1]) (Stuttgart, Altertümer-Sammlung) von 1488 finden sich auf den Innenseiten diese Einzelgestalten wieder. Dagegen treffen wir auf den Auſsenseiten des zusammengeklappten Altares die Darstellung des Ölberges. In einer überaus reichen Landschaft ist die Szene entwickelt. Durch Verteilen von Einzelheiten über die Bodenfläche ist eine Raumtiefe erreicht, die erstaunlich ist. Jedoch dem Kenner deutscher Kunst wird sofort klar, daſs diese Raumkunst nicht bodenwüchsig in Ulm, vielmehr Eigentum des Martin Schongauer ist. Wir hätten also hier die Tatsache vor uns, daſs Zeitblom die Raummittel einer fremden und hochentwickelten Kunst restlos herübernimmt. — In die gleiche Entwicklungsperiode gehört der Donzdorfer Altar.

Die Tendenz zur Weiträumigkeit, die also, wie eben bemerkt, nicht auf Ulmer Vorstufen, sondern auf fremdem Einflusse fuſst, scheint tiefe Wurzeln im Wollen des Meisters geschlagen zu haben. Auf dem Bingener Altar von spätestens 1494 ist sie durchaus die herrschende. Indessen will es mir scheinen, daſs Zeitblom hier bereits auf Ulmer Traditionen mit zurück greift, z. B. führt er in der Mitte des Bildes der Geburt Christi[2]) eine hohe, pfeilerartige Architekturmasse auf; dieses Gebilde scheint auf Schüchlin zurückzugehen, der es zur Verklammerung und gleichsam als Akzent seiner Figurengruppe verwendete. Auf Jörg Stockers Augsburger Domaltar (Baum, Tafel 40 und 41) kehrt es wieder, als Stallgebäude ummotiviert, jedoch mit gleicher Aufgabe bedacht. —

Der groſse vielteilige Altar in Blaubeuren aus der gleichen Entwicklungsperiode zeigt, wie intensiv die Zeitblomsche Werkstatt sich auf Grund der Schongauerschen Formeln dem Raumprobleme im allgemeinen wie dem des Innenraumes im besonderen hingibt[3]).

Nun aber treten uns eine Reihe von Innenräumen auf dem nächsten eigenhändigen Werke des Meisters entgegen, dem ehemaligen Hochaltar für die Wengen-Kirche zu Ulm[4]) (jetzt verstreut im Ulmer Dom, Stuttgart und Karlsruhe). Der Altar ist unmittelbar nach dem Blaubeurener,

[1]) Phot. Hoefle, Augsburg.

[2]) Baum: Taf. 46.

[3]) Zum Schongauerschen Einfluſs vgl. Max Bach: Zeitschr. f. bild. Kunst 1898. — Alfred Schmid: Rep. f. Kunstwissenschaft 1903.

[4]) Baum: Taf. 47—51.

also um 1495, entstanden. — Zunächst der Innenraum der Verkündigung. Die Tafel hat Hochformat. Die knieenden Figuren des Engels links und der Maria rechts nehmen die ganze Breite der Fläche ein. Die seitlichen Rahmenleisten stehen hart an den Figuren. Dadurch aber ist die Möglichkeit einer „Ausbreitung" genommen. Weiterhin sind die Figuren ganz nach vorn gerückt und mit der Taube oben in eine vertikale Vordergrundsschicht gebracht. Durch diese beiden Momente aber ist die Lage des Innenraums bestimmt: er liegt hinter den Figuren. Der Standort der Figuren ist derartig, dafs das betrachtende Auge sofort bei seinem Eintritte in die Bildwelt die Figuren als das betonte, die ganze Breite der Fläche beherrschende Element aufgreift. Dadurch aber ist dem Innenraume die unzweideutige, überzeugende Möglichkeit der allseitigen Umraumung und Umfassung genommen. Die Figuren sind nicht frei auf hintereinander- und tieferliegenden Zonen des Fufsbodens verteilt. Und dies ist doch auffällig bei einem Meister, der noch kurz vorher, z. B. auf der Geburt Christi des Bingener Altares, die Figuren in die Tiefe verteilt, nach Schongauerschem Muster! Dafs die Tendenz, die Figuren zusammenzuziehen und als einheitliche Masse in eine Schicht zu bringen — wodurch natürlich das freie Verteilen auf dem Boden unmöglich wird! — tatsächlich vorhanden ist, zeigt der Vergleich des eben erwähnten Bildes mit der genau nach dem gleichen Schema komponierten Geburt Christi des vorliegenden Wengen-Altares. Joseph, Maria und das Kind und die Tiere sind eng aneinander gerückt worden in eine gemeinsame Zone der Bodenfläche; das Hintereinander ist fast in ein Nebeneinander abgewandelt.

Ist mithin eine Ausbreitung und eine allseitige Umklammerung dem Innenraume durch das enge Hochformat und durch den Standort der Figuren genommen, so bleibt ihm nur noch die Möglichkeit, sich nach der Tiefe und der Höhe zu erstrecken. Den Innenraum bildet eine (linke) Seitenwand mit einer geschlossenen Tür und die Rückwand mit einem Fenster, das in eine nischenartige Rundbogenumrahmung eingestellt ist. Soweit erinnert der Raum an den uns vom Sterzinger Altar und Schüchlins Altar her bekannten Typ. Auch fehlt hier wie dort die rechte Seitenwand. Dafür hängt hier ein rundes, hohes Bettzelt. Dieses Zelt und die Wand wirken wie Tiefenkulissen. Auch hierin sehe ich eine Anknüpfung an Schüchlins Betpult in seiner Verkündigung zu Tiefenbronn. Diese beiden Kulissen fangen den Blick gleichsam in eine schmale Gasse ein und treiben ihn jäh nach hinten. Es liegt in der Tat etwas Rapides, Hastiges in der Tiefenflucht und Tiefenwirkung des Raumes. Dieser Eindruck wird hervorgerufen durch

die rasche Verkürzung der Seitenwand: das Gemach erscheint sehr tief infolge der durch das enge Hochformat bedingten geringen Breite, so schmal fast wie ein kurzer Gang[1]).

Die Figuren nehmen nur etwa die Hälfte der Tafelhöhe ein. Den Rest verwendet Zeitblom auf den Raum. Er führt die Senkrechten so hoch, dafs die Höhe des Gemaches gut proportioniert zu den Figuren erscheint. Als oberen Raumabschlufs wählt er ein Tonnengewölbe, dessen Ansatz über einer Leiste auf der linken Wand sichtbar ist nebst einem Stücke der Wölbung, die im übrigen aber vom Rahmen gekappt[2]) ist. Hierin liegt eine bedeutende Abweichung vom bekannten Ulmer Schema. Der Raum ist nicht flach gedeckt, es ist kein horizontaler Abschlufs (Balkendecke) gewählt! Nun hat sich uns bereits das Bestreben herausgestellt, die volle Wirkung der Decke durch Verkürzung oder Überschneidung zu unterdrücken, um dadurch das Gemach möglichst luftig und hoch erscheinen zu lassen. Und eben dieser Tendenz kommt das Tonnengewölbe recht. Es überwölbt als Abschlufs glaubhaft das Gemach und tut der lichten Höhe dabei keinen Eintrag — im Gegenteil: es überhöht dasselbe noch über die Ansatzlinien hinaus.

Die Nachprüfung der perspektivischen Grundlagen hat ergeben, dafs der Innenraum einheitlich konstruiert ist, d. h. die Tiefenlinien der sich verjüngenden Ebenen schneiden sich in einem gemeinsamen Fluchtpunktbezirk. Indessen liegen die Schnittpunkte derart dicht beieinander, dafs die Vermutung nahe liegt, es handle sich hier vielleicht nur um Verwischungen und Fahrlässigkeiten während der Ausführung einer ursprünglich exakteren Vorzeichnung. Die Schnittpunkte liegen auf der linken Hälfte des Fensters nahe dem zweiten Querholze von unten. Dies bedeutet einen unverkennbaren Fortschritt über den bisher bekannten Stand perspektivischen Könnens in Ulm. Genau so sind die Verhältnisse im Innenraume der Darstellung des heiligen Mefsopfers, jedoch nicht auf der der Beschneidung und der Darstellung Christi, wo die Genauigkeit recht gering ist.

Aus der Analyse des Bildes war die Tatsache hervorgegangen, dafs die Figuren mit der Taube und dem um das Szepter gelegten Schriftband einerseits und der Innenraum anderseits in zwei hinter-

[1]) Die Gruppe der Figuren und der Betthimmel sind dem Stiche Schongauers B. 3 entnommen, der Innenraum dagegen dem Verkündigungsstiche des Hausbachmeisters L. 8, der seinerseits in den Figuren wieder auf Schongauer zurückweist. Vgl. auch Dürer kl. Holzschnitt-Pass. B. 19.

[2]) Vgl. die Anmerkung auf S. 36. — In der Bewertung der Figuren nimmt Zeitblom die gleiche Richtung des Malers des Sterzinger Altares und des Schüchlin wieder auf: die Richtung auf monumentale Gestaltung der Figur, der Zeitblom bereits in seiner ersten Periode nachgegangen war.

einander gelegenen Gründen stehen. Der Meister jedoch hat diese getrennten Bildelemente miteinander verknüpft. Zuerst sind sowohl die Figuren durch gewisse Linienzüge des Umrisses und der Falten als auch der Innenraum durch die obere Leiste der Seitenwand in der linken Rahmenleiste miteinander verbunden. Dieses technische Mittel ist uns bereits beim Maler des Sterzinger Altares entgegengetreten; nur insofern anders, als dieser Figur und Raum nach einer gemeinsamen Ecke hinbeziehend komponiert, Zeitblom dagegen eine gemeinsame Leiste annimmt. Diese Rücksichtnahme auf den Rahmen ist doch wichtig bei der Beantwortung der Frage nach der künstlerischen Herkunft Zeitbloms. Wir fanden sie nicht bei Schüchlin. — Die zweite wichtige Verkettung besteht darin, dafs der Engel den Vorhang zurückzieht: die geschwungene Linie des Saumes läuft von der Hand des Engels hinauf zu der Stelle, wo der Vorhang befestigt ist. Durch dieses höchst eigenartige Motiv wird fast in drastischer Weise der Hintergrund mit dem vorderen verbunden[1]).

Wir hatten als Merkzeichen für den Innenraum der Verkündigung folgendes gefunden: er setzt sich zusammen aus einer (linken) Seiten- und einer Rückwand und der Überdeckung (Tonnengewölbe). Die Figuren bilden die Vorderschicht und nehmen die ganze Bildbreite und die halbe Bildhöhe ein. Der Raum steht in der hinteren Schicht, er streckt sich beträchtlich in die Tiefe und in die Höhe; es ist ihm jedoch nicht möglich, die Figuren allseitig zu umfassen. Die beiden Elemente, Figur und Raum, werden durch äufserliche Mittel miteinander verknüpft.

Neben diesem Typus zeigt der Altar noch zwei weitere, dem eben behandelten ganz nahe verwandte. Die Darstellung Christi (jetzt im Ulmer Münster) und das heilige Mefsopfer (jetzt in Karlsruhe) werden in Räume verlegt, die von zwei Seitenwänden und der Rückwand gebildet werden. Die Wirkung dieser Innenräume ist bei der gleichen Voraussetzung des schmalen Hochformates eine ähnliche: der Raum erscheint äufserst schmal und in rascher Vertiefung. Die Figuren stehen jedoch nicht so ausgesprochen in einer vordersten Schicht wie die der Verkündigung, vielmehr sind sie deutlich auf dem Boden nach hinten zu verteilt. Trotzdem aber werden sie nicht völlig umraumt, da die Wände nicht weit genug die Figuren flankieren.

Eine dritte Darstellungsart eines Innenraumes zeigt die Beschneidung Christi (jetzt im Ulmer Münster). Sie ist genau genommen eigentlich

[1]) Dafs dieses Motiv dem Schongauer entlehnt ist, ändert nichts an der Wirkung des Zeitblomschen Bildes. Übrigens fehlt beim Schongauerschen Stiche der Innenraum, vgl. S. 51 Anm. 1.

nur eine Abwandlung der zuerst erwähnten, zweiwandigen Darstellungsart, da die Zahl der Begrenzungsflächen hier dieselbe ist. Die Abwandlung besteht darin, daſs die Ecke, in der die eine (linke) Seitenwand sich mit der parallel zur Bildfläche laufenden Rückwand schneidet, fast in die Bildmitte gerückt ist, sodaſs wir in eine Raumecke blicken. Dieses Raummotiv ist als solches für Ulm ganz neu, in der Entwicklung Zeitbloms jedoch vorbereitet in der Geburt Christi des Bingener Altares. Der Vorteil, den das Motiv bietet, liegt darin, daſs die eine Seitenkulisse stärker zur Geltung gelangen kann, mithin auch ihre Tiefenfunktion. Wir haben also im Prinzip die alte primitive, diagonale Schrägstellung vor uns! Anderswo war dieses Motiv bereits weiter ausgebildet zum „reinen Übereckstellen" des Innenraumes, wo die beiden die Ecke bildenden Seitenflächen schräg von links und rechts her in die Tiefe zulaufen und miteinander konvergieren, z. B. hatte es vorher der Meister E. S. häufig mit wechselndem Erfolge angewendet. Es liegt nun die Vermutung nahe, daſs Zeitblom dieses Motiv vom Meister E. S. übernommen haben könnte[1]).

Beachtenswert ist ferner auf dem Bilde der Beschneidung die Ausweitung des Hauptraumes: die Rückwand birgt eine Tür, durch die ein zweiter Raum sichtbar wird, dessen Seitenwand gleichsinnig zu der des Hauptraumes läuft. Diese Tür und der Durchblick jedoch werden vom Rahmen überschnitten. Diese seitlichen, verschnittenen Erweiterungen zeigen die Geburt und die Darstellung Christi — die Figuren sind zu einer geschlossenen Masse vereint, die als solche der Raumwirkung ungünstig ist.

Die Verkündigung des Eschacher Altares von 1496 beruht ganz auf der des Wengen-Altares. Die Tafel hat Hochformat. Die statuarisch erscheinenden Figuren des Engels und der Maria sind gegen früher höher aufgerichtet: sie nehmen weit mehr als die Hälfte der Tafelhöhe ein. Dadurch aber muſs auch der Charakter des Innenraumes gewisse Verschiebungen erleiden. Was das figürliche Element an Fläche gewinnt, geht dem räumlichen verloren. Ihm bleibt nur der Teil über den Köpfen vorbehalten und die Aufgabe, die Lücken zwischen den Figuren und dem Rahmen auszufüllen. Dadurch aber ist bereits seine sekundäre Stellung gekennzeichnet. War der Raum auch früher schon nur als Hintergrund gebildet, als der er aber eine immerhin selbständige, von den Figuren innerlich unabhängige, nur äuſserlich verknüpfte Tiefenwirkung entfaltete — so erscheint er hier deutlich als

[1]) Vgl. L. 12 und L 13 (Verkündigung), L. 191 (Augustus und die Sybille), Abb. bei Geisberg: Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S., Taf. 26, 35 und 55.

nur füllende, abschliefsende Folie: hinter den Figuren, die wiederum vorn in einer Schicht auftreten, erscheint er von nur geringer Tiefe. Die Seitenwand kann ihre raumerzeugende Verkürzung nicht zur Geltung bringen und die Rückwand, die parallel zur Bildfläche läuft, wirkt wie ein ausgespannter Teppich, zumal durch das Fenster der neutrale Grund sichtbar ist. Ein Beträchtliches zu dieser Wirkung trägt der rechts über der Maria befindliche Vorhang bei. Das schräg ins Bild gesetzte und selbst in allzu starker Verkürzung gegebene Lesepult rechts und die ausgebreiteten Gewandteile vermögen auch nur den geringen Abstand der Figuren vom Rahmen zu markieren, dem Gesamtbildraum jedoch kommen sie nicht zu gute.

Was nun den Innenraum von dem der Verkündigung des Wengen-Altares unterscheidet, ist das völlige Fehlen des oberen Raumabschlusses. Hatten wir auch in der Ulmer Entwicklung ein Unterdrücken der Raumdecke zu gunsten einer unbeeinträchtigten, möglichst freien Höhenentfaltung der Innenräume festzustellen, so war doch immer bisher wenigstens der Ansatz der Decke und damit der Charakter derselben, sei es als flache Balkendecke oder als Gewölbe, angedeutet. Hier jedoch ist sie völlig unterdrückt, die obere Rahmenleiste schneidet in einer gewissen Höhe über den Köpfen das Gemach vollständig ab. Es ist keine Andeutung über seine lichte Höhe, wie über die Art der Überdeckung gegeben. Dieses Mittel ist der Berechnung des Meisters entsprungen: die Figuren sind gegen früher beträchtlich höher aufgerichtet. Wollte der Meister nun trotzdem den Innenraum in gleicher Art bilden, wie etwa den vom Wengen-Altar, so würden Raum und Figuren in ein schiefes Verhältnis miteinander kommen, d. h. der Raum müfste als zu niedrig auf die schlanken, hohen Figuren drückend wirken. Durch das Wegschneiden der ganzen oberen Gemachpartie aber erscheinen Raum und Figuren in harmonischem Verhältnis. Die freie Entfaltung der Höhendimension ist gewahrt.

Die Innenarchitektur der Heimsuchung des gleichen Altares setzt sich aus bereits bekannten Motiven zusammen. Der Raumausschnitt zeigt eine Ecke, in die eine schlanke, kapitellbekrönte Wandsäule eingelegt ist, worüber das Gewölbe ansetzt. Die Bildfläche beherrschen uneingeschränkt die beiden als freie Standfiguren gebildeten Frauengestalten. Sie sind als dreidimensionale, vollrunde Gebilde durch Licht und Schatten und Standort charakterisiert. Und wie in der Verkündigung füllt die Innenraumarchitektur die übrige Fläche in gedämpfter Zurückhaltung aus. Sie ist gänzlich mit Rücksicht auf die Komposition der Figuren zurechtgeschnitten. Der Raum ist über Eck gestellt und zwar so, dafs diese Ecke mitsamt der in ihr eingelegten schlanken

Säule genau über den ineinandergelegten rechten Händen der Frauen aufsteigend zwischen den Figuren fortgeführt wird. Dadurch ist erreicht, dafs jede Gestalt vor einer der die Ecke bildenden Raumebenen steht. Die rechte Wand hinter der Elisabeth läuft schräg ins Bild, von der Richtung der linken ist nicht klar, ob sie ebenfalls eine schräge — die Richtung der Wand des Durchganges rechts und die starke Ansicht der Fensterlaibung hinter Maria läfst darauf schliefsen — oder eine zur Bildfläche parallele ist. Es ist eben die zur Erkenntnis unumgänglich erforderliche Schnittlinie dieser Wandfläche mit dem Boden nicht sichtbar.

Beide Ebenen sind durchbrochen: rechts hinter dem Rücken der Elisabeth führt ein kurzer Gang nach hinten, dessen sichtbare Wand wiederum mehrfach gegliedert ist. Genau symmetrisch hierzu wiederholt sich ein ähnliches Motiv auf der linken Seite der Maria; nur ist es kein gedeckter Gang, sondern ein offener, dessen in knapp Schulterhöhe aufgeführte Mauer etwa als Brüstung einer kurzen Freitreppe gedacht ist. Aufserdem öffnet sich hinter dem Kopfe der Maria ein Rundbogenfenster, durch das eine Landschaft zu sehen ist. Durch diese Durchbrechungen ist ein geschlossener Eindruck der Flächen aufgelöst, und die räumliche Wirkung strahlt nach verschiedenen Richtungen auseinander.

Es ist noch ein Wort zu sagen über das für Zeitblom und einen Teil seiner Schule charakteristische Einfügen dunkler, meist bräunlichrot gefärbter Steine in das Gemäuer. Wir erinnern uns, ihnen bereits bei Schüchlin[1]) — am Sterziger Altare fehlen sie gänzlich — begegnet zu sein. Sie dienten zur Belebung der eintönigen Flächen, um gleichzeitig die Verkürzung derselben schärfer hervorzuheben, ganz analog der Musterung des Fufsbodens. Von Schüchlin mufs sie Zeitblom übernommen haben. Sie kehren in seinen Werken beständig wieder und dienen derselben Aufgabe. Jedoch erscheinen die dunklen Steine auf dem vorliegenden Bilde in so grofser Anzahl, dafs der unregelmäfsige Gegensatz in der Wechselwirkung von hell und dunkel äufserst beunruhigend wirkt und dadurch der beabsichtigte Erfolg stark beeinträchtigt wird.

Besondere Aufmerksamkeit scheint der Meister dem Lichte zugewendet zu haben. Auf allen Werken Zeitbloms ist die Hauptquelle rechts oben angenommen, so auch hier. Die Beleuchtung der Gestalten ist meist eine relativ kräftige, besonders in der Heimsuchung. Licht und Schatten sind scharf gegeneinander gesetzt, wodurch die Ähnlichkeit mit den Lichtverhältnissen an Skulpturwerken erzielt ist. Man

[1]) Sowohl an der linken Seitenwand der Verkündigung als aufserdem auch am Gemäuer des Hauses auf dem Bilde der Heimsuchung.

beachte nur den scharfen Kontrast der dunklen Rückenteile der Maria gegen den hellen Fleck am Fufsboden und gegen die beleuchtete Wand. Die dadurch erzielte räumliche Trennung der Gestalt von innen ist eine vollkommene. Die Belichtung von Architekturteilen kommt also den Figuren zu gute und ihrer körperlich räumlichen Gestaltung, — und fast gar nicht der Architektur selber. Denn es ist dies ein sehr oft zu beobachtendes technisches Mittel Zeitbloms: er beleuchtet ausgiebig seine Gestalten und läfst die abschliefsende rückwärtige Architektur in ihren Licht- und Tonwerten stark abfallen. Sie ist die gedämpfte Folie hinter der lebhaft modellierten Figur. Wir finden also das oben gewonnene Urteil bestätigt.

Der Fufsboden — er ist meist in einfacher Schachbrettmusterung gegeben — ist allein von den den Innenraum bildenden Ebenen sorgfältig gebildet. Zeitblom hat sich ein Schema ausgebildet, das er immer verwendet: die Figuren stehen soweit vorn, dafs noch ein Stück Bodenfläche zwischen ihnen und der unteren Rahmenleiste frei bleibt. Dieses Stück ist immer hell gehalten. Dann kommen die Figuren, die mehr oder weniger scharfe Schlagschatten werfen. Vgl. besonders die Darstellung und den gleich zu erwähnenden Heerberger Altar zu Stuttgart. Weiter nach hinten zu dunkelt er den Boden zunehmend ab, doch nur so weit, dafs die tiefste Dunkelheit (Farbe) stets der beschatteten Partie der davorstehenden Gestalt vorbehalten bleibt. Wir sehen also, dafs der Fufsboden in engster Beziehung zur und in gröfster Rücksicht auf die Figur gearbeitet ist. Figur und Boden bilden einen Zusammenhang, eine Einheit — und die gesamte rückwärtige Szenerie ist belanglos für die dreidimensionale Erscheinung der Figuren auf der Fläche. Wir finden also am Eschacher Altar von 1496 deutlich die gleiche Raumökonomie wieder, die das Frühwerk des Meisters des Kilchberger Altars aufweist: es werden grofse, vollrunde Gestalten nach vorn gesetzt, deren räumliche Beziehungen zu ihrer Standfläche (Standort) klar gezeigt sind — und hinter dieser Einheit wird eine Folie herabgelassen. Ob nun diese Folie als Teppich oder als gemalte Szenerie gegeben ist, bleibt im Prinzig völlig gleichgültig. Es kostet der Phantasie des Beobachters keine Anstrengung, sich hinter den Figuren der Heimsuchung oder der Verkündigung unseres Altares einen beliebigen Fflächenabschlufs, etwa einen Teppich, vorzustellen — die Körperlichkeit der Figuren wird dadurch in nichts beeinträchtigt.

Aus dieser Erkenntnis aber ergibt sich weiterhin für die Beurteilung der Entwicklung unseres Meisters Folgendes:

Wir fanden in der Innenraumbildung des Eschacher Altares (1496) sowie des zeitlich vorangehenden Hochaltars für die Ulmer Wengenkirche

(um 1495), auf dem die gleichen Verhältnisse ohne weiteres erkennbar sind, ein prinzipielles Zurückgreifen auf Tendenzen, die wir an dem frühen Kilchberger Altar von ungefähr 1485 antrafen. Zeitblom hat den Anschluſs an das künstlerische Wollen seiner Frühzeit wieder aufgenommen: das reine Herausarbeiten der Plastik seiner Figur zu vollrunder, statuarischer Erscheinung derselben unter Hintansetzung der umgebenden Raumteile — und die ganze Periode des Schongauerschen Einflusses, der um 1487 — 1488 (Hausener und Donsdorfer Altäre) so gewaltig einsetzte, erscheint nur noch als eine zeitlich begrenzte Episode im Leben und Wollen des Meisters.

Auf der nun eingeschlagenen Bahn ist Zeitblom denn auch weitergegangen. Die Bildung seiner Gestalten, die Ausprägung ihrer monumentalen Groſszügigkeit nach Maſsgabe seines persönlichsten Schönheitsideales machen den Inhalt seines Wollens aus. Das räumliche Element tritt immer mehr zurück in dieser seiner reichsten Zeit — bis zum gelegentlichen völligen Verzicht auf jedweden raumandeutenden Hintergrund in den Tafeln der weiblichen Heiligen in der Münchener Pinakothek. Es bleibt nur wenig noch zu sagen übrig.

Seine Art, die Gestalten auf der vorderen Bühnenrampe auftreten zu lassen, hat Zeitblom nicht wieder verlassen und auch im Aufbau seiner Innenräume hat er nichts Neues hinzugefügt; er wiederholt nur die bereits bekannten wenigen Einzelmotive. Die hierin sich offenbarende geringe Erfindungsgabe ist nicht befremdlich, zumal er auch bei gewissen wiederkehrenden Themata, z. B. der Anbetung der Hirten, der Darstellung Christi im Tempel, bekannte, fest ausgebildete Kompositionsschemen in nur ganz geringfügiger Abwandlung wiederholt. Zu einer tieferen Erkenntnis des Meisters und seines Wollens ist dies wichtig.

Obwohl auf der leider arg zerstörten Verkündigung des Heerberger Altares von 1497 — 1498 (jetzt in Stuttgart, Gemäldegalerie) der Engel und Maria die Plätze vertauschen muſsten, wird dadurch im Wesen nichts Neues geleistet. Die Figuren stehen vorn, links Maria und rechts der Engel. Der Innenraum setzt sich aus den bekannten Motiven zusammen. Die beiden Tiefenkulissen mit der offenen Durchbrechung an der linken Wand, durch die ein schmales Stück des Bettes im Nebenraum sichtbar wird, die rechte Seitenwand mit der geschlossenen Tür und die Rückwand mit dem Fenster und der dahinter erscheinenden Landschaft. Das Gemach ist wiederum vom Rahmen überschnitten. — Über den Innenraum der Darstellung im Tempel genügt es zu sagen, daſs er eigentlich nur durch die Hintergrundarchitektur angedeutet wird.

Hier möchte ich auf das in der Ulmer Münstersakristei hängende Bild der heiligen Dreifaltigkeit zu sprechen kommen. Es hat von

jeher der Forschung in der Frage nach seinem Urheber ziemliche Schwierigkeiten bereitet. Als Verfertiger ist „Hans Multscher“ bez. der Maler der Sterzinger Altartafeln (Reber, Schmarsow), ja sogar Hans Schüchlin vorgeschlagen worden (Pfleiderer)[1]).

Ohne diese Streitfrage zu entscheiden, möchte ich sie im Zusammenhange meiner Aufgabe nur streifen. Umsoweniger ist es möglich, von der Analyse der Architektur her zu einer endgültigen Lösung zu gelangen, da gerade die architektonischen Teile überarbeitet sind, jedoch nach dem von Reber a. a. O. mitgeteilten Befunde Hausers wenigstens in den ursprünglichen Umrissen sich halten.

Die ziemlich festgeschlossene Gruppe Gottvaters, des Leichnams Christi und der Engel ist in eine Rundbogennische gesetzt. Diese Nische öffnet sich nach hinten und läfst einen dreiseitigen Kapellenraum sichtbar werden. Dieser Raum ist hell erleuchtet und steht dadurch im Gegensatz zu der dunkelgehaltenen Nische.

Ganz ähnliche Raummotive finden sich nun im Werke Zeitbloms. Am deutlichsten an dem eben erwähnten Heerberger Altar in der Tafel mit der Darstellung im Tempel. Hinter einem Rundbogen, der hier noch deutlich den Charakter eines gemalten Rahmens hat, erscheint ein Innenraum, dessen hervorspringendste Teile die drei vom Rundbogen überschnittenen Fenster sind. Darin liegt die grofse Ähnlichkeit mit dem Ulmer Bilde, wenn schon die Grundrisse der beiden Räumlichkeiten etwas von einander abweichen: die Wand mit dem rechten der drei Fenster ist auf dem Heerberger Bilde parallel zur Bildfläche geführt.

Weiterhin wäre als verwandt an die Verkündigung des späten Adelberger Altares zu erinnern: der Innenraum ist dreiseitig nach Kapellenart, nur ist an Stelle des gemalten Rundbogens das geschnitzte Ranken- und Pflanzenwerk getreten.

Am auffälligsten ist die Ähnlichkeit des Motives in der Verkündigung des Neubronner Altares (in der Stadtkirche zu Blaubeuren, Abb. bei Baum Taf. 72). Das Gemach öffnet sich hinten mit einer ziemlich hohen Stichbogentür in einen Kapellenraum, der dem des Ulmer Bildes völlig gleicht. Gehört nun auch der Altar nicht zu den eigenhändigen Werken des Zeitblom, so doch in dessen unmittelbare Nähe — einem Schüler, der durchaus nur mit dem arbeitet, was er in der Werkstatt des Meisters erlernt hat, dieses jedoch nach einer bestimmten Seite hin entwickeln will (vgl. unten S. 66).

---

[1]) Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmäler, Stuttgart 1905. Das Münsterbuch, Ulm 1907.

Als ein weiteres Beispiel aus der unmittelbaren Zeitblomschen Werkstatt sei die Tafel mit der Verheifsung an Joachim am Hochaltar der Klosterkirche zu Blaubeuren genannt (die Tafel steht an der Innenseite des linken äufseren Flügels in der oberen Reihe links. Vgl. die Hoeflesche Photographie des einmal geöffneten Altares, wo die Tafel sichtbar ist). Das Motiv ist ähnlich. Jedoch erfolgt die Öffnung des Vorraumes erst in einer gewissen Tiefe; darin ähnelt das Bild dem in der Stadtkirche und unterscheidet sich von den übrigen genannten.

Nach den Vergleichsstücken ergibt sich, dafs das Raummotiv eines kapellenartigen, dreiseitigen Raumes, der hinter einer Bogentür sichtbar wird, dem Zeitblom und seiner Schule eigentümlich ist[1]). Ich nehme daher an, dafs die Architektur auf Zeitblom oder seinen Kreis zurückgeht. Unterstützt wird dieser Schlufs auch stilistisch durch die Bildung Gottvaters und des Leichnams Christi[2]).

Was nun die Festlegung innerhalb des Gesamtwerkes Zeitbloms anbelangt, so bin ich geneigt, das Ulmer Bild — wenn natürlich die Voraussetzung richtig ist, dafs der heutige überarbeitete Zustand noch die alten Umrisse der ursprünglichen Zeichnung der Architektur zeigt — etwa zwischen dem Heerberger Altar und dem Blaubeurener Schulbild anzusetzen. Denn das letztere scheint mir, da es in allen Teilen und Einzelheiten die Zeitblomsche Kunst zur Voraussetzung hat, auch hinsichtlich der Architektur, insbesondere des Tormotives mit der Kapelle[3]), auf meisterliche Vorbilder zurückzugehen.

---

[1]) Inwieweit „flandrische Motive“ (Rogiers Einflufs) in Frage kommen, lasse ich unerörtert. — Ich will nur erwähnen, dafs im Werke des E. S., bei dem ein starker, niederländischer Einschlag stattgefunden hat, ähnliches vorkommt. Zum Torrahmenmotiv vgl. L. 12, 13, 191, 73, 41, 78; zur dreiseitigen Raumbegrenzung L. 7, 81, ferner L. 69, 83, 215, 149.

[2]) Schmarsow hat a. a. O. allerdings mit Reber gerade aus den stilistischen Eigenschaften Christi unter Hinweis auf die Münchener Pietà (früher in Schleifsheim), die er für ein Werk des „Hans Multscher“ ansieht, auf diesen als den Urheber geschlossen, wenigstens soweit der Leichnam und die beiderseitigen Engel in Frage kommen. Alles übrige hat auch Schmarsow dem Zeitblom zugewiesen, also die Architektur, Gottvater und die hinteren Engel. Indessen scheint mir dieser Schlufs nicht überzeugend, da erstens die Münchener Pietà keineswegs allgemein als von „Multschers“ Hand stammend anerkannt wird und zweitens auch der Leichnam stilistisch sehr gut mit Akten aus der Zeitblomschen Werkstatt zusammengeht. Vgl. hierzu die Taufe Christi am Blaubeurener Hochaltar der Klosterkirche.

[3]) Auch der Altartisch in der Kapelle läfst sich in seiner jähen Verkürzung mit Vergleichsstücken aus dem Zeitblomschen Werke belegen. Vgl. die Darstellung im Tempel und das h. Mefsopfer vom ehemaligen Wengen-Altar (jetzt in Ulm, Münster und in Karlsruhe. Baum: Taf. 50 und 51), sowie die schon öfters erwähnte Darstellung vom Heerberger Altare.

Der Heerberger Altar nun ist 1497 und 1498 datiert und für die seitliche Fixierung der Blaubeurener Verkündigung läfst sich aus der geschweiften Form des in seinen Einzelheiten spätgotischen Charakter tragenden, gemalten Rankenwerkes schliefsen, dafs das Bild frühestens um, wohl aber erst nach 1500 entstanden ist. Rückschliefsend auf das Dreifaltigkeitsbild, möchte ich es hart um die Jahrhundertwende ansetzen[1]).

Die Vordergrundökonomie des Meisters tritt recht deutlich auf den Valentinian-Tafeln zu Augsburg hervor. Als handelnde Schauspieler gleichsam treten die Gestalten auf der Vorderrampe auf; in einer gewissen Tiefe hinter ihnen ist dann die „Architekturkulisse" herabgelassen: sie erscheint als ein architektonisch bemalter Vorhang. Die dargestellten Raumszenerien stehen in keinem kompositorischen Zusammenhang mit den Figuren vorn. Das Raummotiv des Bildes, wo der Heilige vor dem heidnischen Herrscher seine Glaubensfestigkeit zeigt, ist der „Blick in die Ecke". Jedoch kann die Raumwirkung wegen der völligen Verdeckung der Schnittlinie der verkürzten linken Wand mit dem Fußboden durch die Gestaltengruppe nicht zur Geltung kommen, zumal aufserdem die perspektivische Wiedergabe des eingefügten hohen Türbogens mifsglückt[2]) ist. Die schichtenartige Gliederung des dahinter befindlichen Ganges ist ganz ähnlich der des gleichen Motives auf der Heimsuchung des Eschacher Altares. Neu jedoch ist die Bildung des Flurganges auf dem Bilde des linken Flügels mit der Heilung des Fallsüchtigen. Leider wird die an sich überzeugende Tiefenwirkung durch perspektivische Fehler beeinträchtigt. Man beachte auch hier die oben beschriebene Führung des Lichtes.

Eines der letzten bekannten Werke des Bartolomäus Zeitblom ist der Altar in der Klosterkirche zu Adelberg von 1511. Die Innenraumarchitektur ist fast zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Auf jede Beziehung zwischen Figur und Raum ist verzichtet. Nur um der traditionellen Notwendigkeit wegen, dafs der Vorgang der Verkündigung in einem Gemache sich abspielen muß, ist eine allgemeine Angabe der Örtlichkeit gegeben[3]). Durch nichts ist der Raum individualisiert, durch nichts als das Wohngemach der Maria charktersiert. Selbst das

[1]) Eine Verwandtschaft mit Schüchlins Stil, wie Pfleiderer a. a. O. meint, kann ich nicht finden.

[2]) Verkürzte Bögen haben den damaligen Künstlern besondere Schwierigkeiten bereitet, da man sich nur auf Sehen und die Erinnerung (Wahrscheinlichkeitsperspektive!) verlassen konnte. Besonders verunglückter Bogen bei Zeitblom auf der Darstellung in Tempel vom Wengen-Altar (Ulm). Ein hervorragend gut gezeichneter Bogen ist auf Witzens Tafel in Basel und der Begegnung unter der goldenen Pforte.

[3]) Ich möchte an die Ähnlichkeit dieser Raumbildung mit Raumbildern des Meisters E. S. erinnern, z. B. auf L. 7 (Abb. bei Geisberg a. a. O. Taf. 34).

Pult und die Lilien in der Vase fehlen! Kahl und nüchtern schieben sich die Wände mit den Fenstern darin hinter den Gestalten herum. Selbst ihr Aufsitzen auf dem Boden ist unklar gelassen. Nur in der Gruppe der Maria und des Engels ist etwas, was wie eine Erinnerung an die Zeiten anklingt, da der Meister sich mit der Schongauerschen Raumkunst auseinandersetzte: der Engel kniet deutlich etwas rückwärts hinter Maria, jedoch ohne von ihr überschnitten zu werden. Dadurch erscheinen die beiden trotz ihrer räumlich verschiedenen Stellung als in der Fläche nebeneinander angeordnet. — Das Architekturmotiv der Anbetung der Könige ist die Wiederholung des der Eschacher Heimsuchung (vgl. oben S. 56f.). Dasselbe gilt von den Mauergebilden der Geburt Christi, deren Sinn in der Anordnung nicht zu erkennen ist. Das Schema der gesamten Bildkomposition ist mehrmals im früheren Werke Zeitbloms anzutreffen: sie ist in der Anordnung fast die genaue Wiederholung der Stuttgarter Geburt Christi vom Ulmer Wengen-Altare, sodann des Heerberger Altares ebendaselbst.

Kap. 5.

Allgemeine Zusammenfassung und Ergänzungen.

Es bleibt nun noch übrig, die gewonnenen Einzelergebnisse miteinander zu verbinden, und zwar so, daſs die verschiedenen Etappen, für deren jede die besprochenen Altarwerke die wichtigsten Vertreter darstellen, dadurch prägnant bezeichnet werden.

Das Kardinalproblem jeder Innenraum- wie jeder Bildarchitekturkunst überhaupt beruht in der Aufgabe, die beiden Elemente Figur und Architektur auf der Bildfläche in Gemeinsamkeit anzuordnen. Der Meister der Wurzacher Altartafeln von 1437 faſst das figürliche Element als einheitliche, kompakte Masse, welche in eine architektonische „Umhausung“ gebracht ist, die sich eng herumlegt. Das Gröſsenverhältnis der Figur zur Architektur ist nicht annähernd ein der Wirklichkeit entsprechendes: die Figuren sind im Vergleich zum Innenraum zu groſs. Dies entspricht der Tatsache, daſs die beiden Elemente völlig beziehungslos zu einander sind. Hierzu wolle man sich dessen erinnern, was bei Erörterung der Frage, wie sich die Figureneinheit mit dem (Haupt-) Raume auseinandersetzt, beigebracht wurde (Kap. 1, S. 15 ff.). Figur und Architektur stehen mit getrennten Aufgaben nebeneinander. Die Figur ist intensiv charakterisiert, in ihren Gesichtszügen liegt der Ausdruck eines fast fanatisch gährenden Innenlebens, sie ist individualisiert — die Architektur, unwirklich ihrer Statik nach, ist auf die zu ihrer umhüllenden, umhausenden Aufgabe notwendigsten Bestandteile gekürzt, reduziert, sie ist nur andeutende Repräsentantin für die Wirklichkeit. Diese untergeordnete Stellung der Auſsenarchitektur und der des Hauptraumes wird teilweise aufgehoben in den frei angefügten, sachlich nicht bedingten Anbauten. Hatte der Meister sich bisher in alter Weise streng an überkommene Bildformeln gehalten, so ist seiner Gestaltungskraft freies Sich-ergehen ermöglicht an Stellen der Bildwelt, für die die traditionelle Gebundenheit keine Geltung hat.

Franz Stadler[1]) hat ausführlich auf die Verschiedenheit der Kunst des Multscher und des Lukas Moser hingewiesen. In einer Hinsicht aber berühren sie sich eng. Die heilige Kommunion der Magdalena am Tiefenbronner Altar findet in einem romanischen Kircheninneren statt, das durch ein weites und hohes Tor nach dem Beschauer zu geöffnet ist. Dieses Tor ist in eine Schauseite eingefügt, deren Teile in ihren Ausmessungen ebenfalls stark reduziert sind (Obermauer! Dachgiebel). Es ist durchaus das altgewohnte Verfahren, den Innenraum als Teil eines (ausgedehnteren) gröfseren architektonischen Komplexes zu geben. Dasselbe wiederholt sich in der Schlafgemachszene. Die Proportion von Figur zu Architektur ist eine ähnliche wie am Wurzacher Altar. Eine weitere Verwandtschaft liegt darin, dafs die Kirche als Teil in ein gröfseres szenisches Gefüge eingerückt ist, das sich als einheitlicher Schauplatz über den ganzen Altar erstreckt. Auch am Wurzacher Altar griffen (vor der Auseinandersägung) die Gebäude unmittelbar in die darüber befindlichen Szenen über, wobei freilich nicht auf die reale Möglichkeit wie in Tiefenbronn geachtet wurde. Verkürzungen und Überschneidungen wurden auf beiden Altären angebracht. Dieses weist auf den zeitlichen Standpunkt des Meisters hin: es wird gewissen Erscheinungseigentümlichkeiten nachgegangen, um diesen nach bestem Können auf der Fläche gerecht zu werden. Hierher gehört auch die realistische Wiedergabe gewisser Einzelheiten auf beiden Altären, mit denen das alte Formelskelett ausgestattet wird und die jedoch am Tiefenbronner Altar viel stärker und mannigfaltiger auftreten.

Ein völlig anderes Empfinden tritt uns in der Kunst des Konrad Witz[2]) entgegen. Zwei Meisterwerke der Innenraumkunst verdanken wir ihm. Die Figurengruppe der heiligen Familie und der beiden weiblichen Heiligen des Bildes mit dem Kirchenraum im Museo Nazionale zu Neapel ist im Vordergrunde angeordnet und zwar unter einem die ganze Tafelbreite beherrschenden Rundbogen. Hierin schliefst er sich ganz dem alten Herkommen der Vordergrundökonomie an, die er auch auf dem zweiten Innenraumbild in Strafsburg beibehält. Hinter dieser Vorderschicht dehnt sich der Kirchenraum in die Tiefe — auf seiner Flucht in Etappen rhythmisch gegliedert anschliefsend an die Gegebenheiten des Architekturstiles. Wichtig ist, dafs der Raum sich durch den Rundbogen nach vorn zu öffnet: es ist der Rest des alten Fassadenschemas, wie wir es auf dem Wurzacher und beim Tiefenbronner Altar antrafen. Es finden sich also noch Spuren des Alten

[1]) A. a. O. im 1. und 2. Kap.

[2]) Vgl. auch die Anmerkungen auf S. 21 und 60.

vor, freilich fast ganz aufgelöst durch eine anders gerichtete Naturanschauung. In diesen Zusammenhang gehört auch eine kleine, ganz unbeachtet gebliebene, aber bezeichnende Eigentümlichkeit: die durch die Arkade geschaffene Ebene ist, trotzdem sie auf den ersten Blick so erscheint, nicht zur Bildfläche parallel. Dies zeigen klar der Verlauf und die Zahl der Fugenschnitte in der Bogenmauer sowie die Tatsache, daſs nur der Bodenaufsatz des rechten Türpfostens gegeben ist, während der linke von der unteren Rahmenleiste weggeschnitten wird. Es ist unzweifelhaft ein Anklang an das alte, primitive, raumtechnische Mittel der diagonalen Schrägführung, an dasselbe, was Lukas Moser befähigte, seine sämtlichen Gebäudekomplexe über Eck zu stellen[1]). Am Wurzacher Altar fehlt es, vielmehr tritt eine an die Bildfläche sich eng anschlieſsende parallele Entfaltung der Architektur auf, wie es einem auf das Dekorative gerichtete Wollen naturgemäſs ist. — Der Maſsstab der Figuren ist deutlich an die Architektur angepaſst, wiewohl die Gestalten immer noch zu groſs sind. In dieser Hinsicht sind sie also mit der Arkade als Gröſseneinheit empfunden. Daraus ergibt sich, daſs das Kircheninnere isoliert auſserhalb dieses Zusammenhanges steht. Wir stellen also fest, daſs das Raumproblem wie in Tiefenbronn und Wurzach eine eigenmächtige Beigabe ist, daſs es jenen Zeiten nicht gelungen ist, Figur und Raum zu einer inneren Einheitlichkeit zusammen zu bringen. Man vergleiche daraufhin die bereits erwähnte Verkündigung des Witz (S. 32).

Genau die gleiche Inkongruenz der beiden Elemente, fast noch gesteigert, waltet auf dem Straſsburger Kirchenbilde des Witz. Dennoch aber ist deutlich das Bestreben zu erkennen, die Figuren durch die Richtungszüge der auf dem Boden ausgebreiteten Gewänder an die Tiefenfluchtrichtung der Innenarchitektur anzuschlieſsen. Was die Tafel aber von der Neapeler unterscheidet, ist dies, daſs die Bildwelt als „Ausschnitt“ aus der realen Erscheinungswelt gegeben ist, die als vermittelndes Zwischenglied zwischen ihr und der Auſsenwelt des Betrachters nur den Leistenrahmen hat — die Bildwelt der Neapeler Tafel dagegen als „Einblick“ gebildet wurde. Die Scheidegrenze liegt auf der Tafelfläche selbst in der Bogenarkade, also genau wie am Wurzacher und Tiefenbronner Altar. Indessen auch am Straſsburger Bilde darf man nicht die Reminiszenz an das aufgegebene Verfahren übersehen. Sie lebt in der über der unteren Rahmenleiste liegenden Stufe (oder dem Querschnitt) des Fuſsbodens fort — also genau wie an den Innenräumen des Meisters von 1437.

[1]) Dies ist nur eine kompliziertere Abart der einfachen Schrägführung!

Den Höhepunkt der Raumkunst innerhalb der für Ulm geltenden Entwicklungskette stellen die Tafeln des Sterzinger Multscher-Altares von 1457 dar. Die beiden Elemente, das figürliche und das architektonische, sind miteinander verschmolzen. Die Figuren bewegen sich als Körper von natürlichen Proportionen frei im Raume, d. h. sie stehen — selbst als plastische Körper gebildet — nicht im Vordergrunde, sondern in beträchtlichem Tiefenabstande vom unteren Tafelrande. Dadurch ist das Hand-in-Hand-gehen der beiden Bildelemente von vornherein gewährleistet: der Raum kann die Figuren rings umfassen, die Architektur dieselben allseitig „umraumen". Die erhabene Sicherheit, die strenge Notwendigkeit, mit der die Elemente ihren Aufgaben zu einer einheitlichen, harmonischen Scheinwelt nachgehen, beruht darin, daſs der Meister den prinzipiellen Bedingungen nachgespürt hat, unter denen in der Wirklichkeit Mensch und Gemach als „Ausschnitt" gegeben ist, er also deutlich auf Illusion bedacht ist — daher ist alles auf die einfachen, rein struktiven, architektonischen und statischen Grundformen reduziert. Diese Raumkunst trägt das Merkmal, das ihr ein systematischer Geist aufgeprägt hat: sie erscheint gleichsam als Extrakt, als die Quintessenz aus einem Erscheinungskomplex der natürlichen Wirklichkeit. — Was am Wurzacher Altar nur schüchtern und vereinzelt an unwichtiger Stelle auftrat, als ein aus ihrem Zusammenhange herausgenommenes Detail, ist hier zu einem einheitlichen, festgefügten System ausgebildet: der Meister besitzt die Erkenntnis, daſs die Dinge der Natur und der Mensch, der dadurch als Mitteil derselben sich bekennt, dem Auge des Künstlers als einheitlicher Organismus erscheinen. — Auffällig bleibt, daſs die Tiefe der Bildwelt nicht über die vom Innenraum vertretene hinausentwickelt ist. Diese Eigentümlichkeit, die sich in der niederländischen Kunst, auf der der Meister fuſst, nicht vorfindet, hat er mit dem Wurzacher gemein.

Die Tiefenbronner Verkündigung des Hans Schüchlin zeigt ein Abweichen gegenüber der Sterzinger Raumkunst. Die Figuren sind im Verhältnis zur Architektur überhöht, dann treten sie in einer Zone des Bodens stehend als zusammengefaſste Gruppe im Vordergrunde der Bildtafel auf. Dadurch aber wird der Innenraum zurückgedrängt, er kann nicht mehr die mit den Figuren gleichberechtigte Stellung behaupten, er tritt in die hintere Schicht zurück. Auf welch raumtechnischen Maſsnahmen im einzelnen dies beruht, davon war an seiner Stelle die Rede.

Diese Wertverschiebung hat Zeitblom während seiner persönlichen Entwicklung zu Ende, ja man darf wohl sagen: ad absurdum geführt. Er hat die Konsequenzen in erschreckender Art gezogen: die Figur

als alleinigen Träger seines Wollens ausgestaltet, sie aber aus dem Zusammenhange mit der natürlichen Umgebung völlig zu lösen nicht gewagt. Das architektonische Element wird, nachdem es zur Bedeutungslosigkeit herabgedrückt worden ist, dennoch wie ein Ballast, in erstarrtem Schematismus, als wesenlose Folie mitgeschleppt. Dadurch kommt etwas Störendes in seine Tafeln der Spätzeit. Wie grofs und unbeeinträchtigt wirken die weiblichen Heiligen in München, wo eine architektonische Raumbeigabe ausnahmsweise fehlt! Immer stehen die Figuren im Vordergrunde der Fläche — mit Ausnahme der Werke, die in die Epoche der Auseinandersetzung mit der Schongauerschen Raumkunst fallen, deren Einflufs jedoch nur von geringer Dauer war und bis auf gelegentliche Erinnerungen spurlos vorüber ging.

Eine derartig gerichtete Kunst ist nicht weiter entwickelungsfähig. Dennoch ist der gelegentliche Versuch gemacht worden, auf Grund der Voraussetzungen des Zeitblomschen Werkstattgutes das Verhältnis von Figur und Architektur auszugleichen. Auf dem um 1500 anzusetzenden Neubronner Altar in der Stadtkirche zu Blaubeuren[1]) befindet sich auf der Aufsenseite auf zwei Flügel verteilt eine Verkündigung. Auf dem linken der Engel, auf dem rechten Maria, beide in einem gemeinsamen, frontal-symmetrisch sich öffnenden Gemach. Dieses Gemach ist mit einem Tonnengewölbe überdacht. In die linke Wand ist eine breite rechteckige Tür — in die rechte ein ebensolches, mit einem eingestellten Fensterkreuze versehenes Fenster gebrochen. Die Tür ist geschlossen, durch das Fenster jedoch blickt die Landschaft herein. Der Fufsboden steigt der Tiefe nach in zwei Stufen an. Dieser Hauptraum wird hinten durch eine Stichbogentür abgeschlossen, in der rechts und links zurückgeschoben zwei Vorhänge angebracht sind. Dahinter erscheint eine dreiseitige mit je einem Fenster in jeder Wand versehene Kapelle. In ihr steht ein übermäfsig lang verkürzter Altartisch. Diese Kapelle mit dem Tisch ist ganz von Zeitblom abhängig (vgl. die Darstellung i. T. des Heerberger Altares 1497 — 1498). Die Figuren stehen ebenfalls nach Zeitbloms Gepflogenheit ganz vorn und sind in ihrer Gröfse der Architektur völlig angeglichen.

Mit Zeitblom ist die Schule Ulms, die von den Zeiten des Sterzinger Altares her von Generation zu Generation einen für die Stadt charakteristischen Geist zeigte, zu Ende. Der nächste Ulmer Maler, Martin Schaffner, gehört einer anderen Schule an: der von Augsburg. An diese Stadt mufste Ulm die Führung für Süddeutschland abtreten.

[1]) Abb. Baum: Taf. 72.

Der Verfasser, evangelisch-lutherischen Bekenntnisses, wurde zu Stolpen in Sachsen am 31. August 1889 geboren, woselbst sein Vater als Arzt tätig war. Anfang der neunziger Jahre siedelten seine Eltern nach Dresden über. Hier empfing er seine Unter- und Mittelschulbildung — letztere auf dem humanistischen Wettiner Gymnasium, das er zu Ostern 1910 mit dem Reifezeugnis verliefs.

Darauf widmete er sich an der Leipziger Universität der Kunstgeschichte und Philosophie. Er trat im April 1911 in das kunsthistorische Institut an der Universität ein, wo er unter Leitung des Direktors, Geheimrat Schmarsow, hauptsächlich aber unter der des Privatdozenten Dr. Wackernagel, vor allem auf den Gebieten der deutschen Kunst des 14. bis 16. Jahrhunderts und der Architektur des 17. bis 18. Jahrhunderts arbeitete — in Verbindung mit privaten Studien auf anderen Gebieten der Geisteswissenschaften, besonders aber auf dem der Kunstphilosophie und Kunsttheorie, der Ästhestik, der Geschichtsphilosophie und der historischen Hilfswissenschaften und namentlich auch der philosophischen Pädagogik.

Im April 1911 trat der Verfasser in die Leipziger Kunstakademie für Graphik und Buchgewerbe ein. Er besuchte die Vorschule, sodann die Aktklassen und nahm an praktischen und theoretischen Kursen teil. Besondere Sorgfalt verwendete er auf den Holzschnitt, in dessen Technik und Wesen er unter Leitung des verstorbenen Professors Berthold eindrang — und namentlich auf die Anatomie des Menschen unter Professor Dr. Held. Im März 1914 verliefs er die Akademie.

Aufser den genannten Herren ist der Verfasser zu gröfstem Danke verpflichtet Herrn Geheimrat Schmarsow und Herrn Professor Spranger sowie Herrn Geheimrat Volkelt und den Herren Professoren Bossert und Tiemann und Herrn Soltmann.

In jeder Hinsicht helfend, beratend und fördernd hat dem Verfasser der Privatdozent des Kgl. Institutes für Kunstwissenschaft an der Universität, Herr Dr. Martin Wackernagel, jederzeit beigestanden. Ihm sei auch an dieser Stelle ein besonderer und herzlicher Dank ausgesprochen.